RB28046

Library
of the
University of Toronto

Ce dictionnaire de musique
appartient au soussigné. =
Il a été achété à Séville,
Calle Genova, Dia Spicerie

Séville le 8 octobre
1811

P.re Blaignan

Transcripción

Atlanco condenada

Ejemplar con pequeños
blancos de folio que
no empeoran lectura
y con 12 láminas plegadas
de música

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut pſallendi materiem diſcerent. Martian. Cap.

A PARIS,

Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au Temple du Goût.

M. DCC. LXVIII.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

AVERTISSEMENT.

QUAND l'eſpèce grammaticale des mots pouvoit embarraſſer quelque Lecteur, on l'a déſigné par les abréviations uſitées. *V. n. verbe neutre. ſ. m. ſubſtantif maſculin*, &c. On ne s'eſt pas aſſervi à cette ſpécification pour chaque article, parce que ce n'eſt pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un ſoin plus néceſſaire pour des mots qui ont pluſieurs ſens, en les diſtinguant par une lettre majuſcule quand on les prend dans le ſens technique, & par une petite lettre quand on les prend dans le ſens du diſcours. Ainſi, ces mots : *air* & *Air*, *meſure* & *Meſure*, *note* & *Note*, *tems* & *Tems*, *portée* & *Portée*, ne ſont jamais équivoques, & le ſens en eſt toujours déterminé par la manière de les écrire. Quelques autres ſont plus embarraſſans, comme Ton, qui a dans l'Art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour diſtinguer un Intervalle, & en romain pour déſigner une Modulation. Au moyen de cette précautioo,

la phraſe ſuivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.

„Dans les Tons majeurs, l'Intervalle de la „ Tonique à la Médiante eſt compoſé d'un *Ton* „ majeur & du *Ton* mineur.

PRÉFACE.

LA Muſique eſt, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire eſt le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire eſt, par conſéquent, le plus utile. Ainſi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce Livre eſt bien fait, il eſt utile aux Artiſtes. S'il eſt mauvais, ce n'eſt ni par le choix du ſujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainſi l'on auroit tort de le rebuter ſur ſon titre. Il faut le lire pour en juger.

L'utilité du ſujet n'établit pas, j'en conviens, celle du Livre; elle me juſtifie ſeulement de l'avoir entrepris, & c'eſt auſſi tout ce que je puis prétendre; car d'ailleurs, je ſens bien ce qui manque à l'exécution. C'eſt ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jettés ſi à la hâte, il y a quinze ans, dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre ſous œuvre, je n'ai pû lui donner la ſolidité qu'il auroit eue, ſi j'avois eu plus de tems pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

je ne formai pas de moi-même cette entrepriſe, elle me fut propoſée; on ajoûta que le manuſcrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une ſeule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me ſuffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler

les Auteurs dont j'avois besoin : mais le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidele à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant bien faire en si peu de tems ; au bout de trois mois mon manuscrit entier fut écrit, mis au net & livré ; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet essai, mieux digéré, eût pû rester dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact ; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

Blessé de l'imperfection de mes articles, à mesure que les volumes de l'Encyclopédie paroissoient, je résolus de refondre le tout sur mon brouillon, & d'en faire à loisir un ouvrage à part traité avec plus de soin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les secours nécessaires. Vivant au milieu des Artistes & des Gens-de-Lettres, je pouvois consulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fourniſſoit, de la Bibliothèque du Roi, les livres & manuscrits dont j'avois besoin, & souvent je tirois, de ses entretiens, des lumières plus sûres que de mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & savant homme un tribut de reconnoissance que tous les Gens-de-Lettres qu'il a pû servir partageront sûrement avec moi.

Ma retraite à la campagne m'ôta toutes ces ressources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer les raisons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penser, l'espoir de faire un bon Livre sur la Musique n'en étoit pas une pour me retenir. Éloigné des amusemens de la Ville, je perdis bien-

tôt les goûts qui s'y rapportoient; privé des communications qui pouvoient m'éclairer sur mon ancien objet, j'en perdis aussi toutes les vues; & soit que depuis ce tems, l'Art ou sa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien savoir, je ne fus plus en état de les suivre. Convaincu, cependant, de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de tems à autre, mais toujours avec moins de succès, & toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette espèce demandent, pour les vaincre, des lumières que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois cessé d'y mettre. Enfin, désespérant d'être jamais à portée de mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon esprit s'éloigne de plus en plus, je me suis occupé, dans ces Montagnes, à rassembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci; &, de cet amas indigeste, est sorti l'espèce de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet historique m'a paru nécessaire pour expliquer comment les circonstances m'ont forcé de donner en si mauvais état un Livre que j'aurois pû mieux faire, avec les secours dont je suis privé. Car j'ai toujours cru que le respect qu'on doit au Public n'est pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel; de ne lui rien présenter sans y avoir donné tous les soins dont on est capable, & de croire qu'en faisant de son mieux, on ne fait jamais assez bien pour lui.

Je n'ai pas cru, toutesfois, que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laisser cet ouvrage, dût m'empêcher de le publier; parce qu'un Livre de cette espèce étant utile à l'Art, il est infiniment

plus aisé d'en faire un bon sur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connoissances nécessaires pour cela ne sont peut-être pas fort grandes, mais elles sont fort variées, & se trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainsi, mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui sont en état d'y mettre l'ordre nécessaire; & tel marquant mes erreurs, peut faire un excellent Livre, qui n'eût jamais rien fait de bon sans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent souffrir que des Livres bien fait, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci; bientôt ils en seroient rebutés : mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien; ceux qui ne sont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachette; ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenser les miennes, y trouveront peut-être assez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais même, assez d'observations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées & choisies parmi le reste. Les Musiciens lisent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion soient plus nécessaires. J'ai pensé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci seroit précisément celui qui leur convenoit, & que pour le leur rendre aussi profitable qu'il étoit possible, il falloit moins y dire ce qu'ils savent, que ce qu'ils auroient besoin d'apprendre.

Si les manœuvres & les Croque-Notes relèvent souvent ici des erreurs, j'espère que les vrais Artistes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils sauront bien tirer parti. Les meilleurs Livres sont ceux que le vulgaire décrie, & dont les gens à talent profitent sans en parler.

Après avoir exposé les raisons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'estime qu'on en peut tirer, j'aurais maintenant à entrer dans le détail de l'Ouvrage même, à donner un précis du plan que je me suis tracé & de la manière dont j'ai tâchez de le suivre. Mais à mesure que les idées qui s'y rapportent se sont effacées de mon esprit, le plan sur lequel je les arrangeois s'est de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter si relativement les articles, d'en lier si bien les suites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité suivi; mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre sans cesse présentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune sans me rappeller les autres; ce que le défaut de ressources & mon goût attiédi m'ont bien-tôt rendu impossible, & que j'eusse eu même bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma première ferveur. Livré à moi seul, n'ayant plus ni Savans ni Livres à consulter; forcé, par conséquent, de traiter chaque article en lui-même, &, sans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un Livre de l'espèce de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omissions.

Je me suis donc attaché sur-tout à bien completter le Vocabulaire, & non-seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plûtôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre: & cela m'a mis dans la nécessité de parsemer souvent ce Dictionnaire de

mots Italiens & de mots Grecs ; les uns, tellement conſacrés par l'uſage, qu'il faut les entendre même dans la pratique ; les autres, adoptés de même par les Savans, & auxquels, vû la déſuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné des ſynonymes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma règle, & d'éviter l'excès de Broſſard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le Vocabulaire tout Italien, & l'enfle de mots abſolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car, qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les Apôtres*, *la Meſſe*, *les Morts*, ſoient des termes de Muſique, parce qu'il y a des Muſiques relatives à ce qu'ils expriment ; que ces autres mots, *Page*, *Feuillet*, *Quatre*, *Cinq*, *Goſier*, *Raiſon*, *Déjà*, ſoient auſſi des termes techniques, parce qu'on s'en ſert quelquefois en parlant de l'Art ?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art ſans lui être eſſentielles, & qui ne ſont pas abſolument néceſſaires à l'intelligence du reſte, j'ai évité, autant que j'ai pû, d'y entrer. Telle eſt celle des Inſtrumens de Muſique, partie vaſte & qui rempliroit ſeule un Dictionnaire, ſur-tout par rapport aux Inſtrumens des anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajoûter dans la ſuite, après avoir ſi bien ſenti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'ai traité la partie Harmonique dans le ſyſtême de la Baſſe-fondamentale, quoique ce ſyſtême, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne ſoit point, ſelon moi, celui de la Nature & de la vérité, & qu'il en réſulte un rempliſſage ſourd & confus, plûtôt qu'une bonne Harmonie. Mais

c'eſt un ſyſtême, enfin; c'eſt le premier, & c'étoit le ſeul, juſqu'à celui de M. Tartini où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de règles iſolées qui ſembloient toutes arbitraires, & qui faiſoient, de l'art Harmonique, une étude de mémoire plûtôt que de raiſonnement. Le ſyſtême de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore auſſi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être ſubſtitué dans un Livre deſtiné principalement pour la Nation Françoiſe. Je me ſuis donc contenté d'expoſer de mon mieux les principes de ce ſyſtême dans un article de mon Dictionnaire; & du reſte, j'ai cru devoir cette déférence à la Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer ſon ſentiment au mien ſur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abſtenir, dans l'occaſion, des objections néceſſaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter; c'eût été ſacrifier l'utilité du Livre au préjugé des Lecteurs; c'eût été flatter ſans inſtruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'exhorte les Artiſtes & les Amateurs de lire ce Livre ſans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de conſidérer que ne profeſſant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la Muſique Françoiſe, où je puis tenir une place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant ſincerement le progrès d'un Art que j'aimois paſſionnément, mon plaiſir a fait taire ma vanité. Les premières habitudes m'ont long-tems attaché à la Muſique Françoiſe, &

j'en étois enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Musique Italienne, & je m'y suis livré avec la même bonne-foi. Si quelquefois j'ai plaisanté, c'étoit pour répondre aux autres sur leur propre ton; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons mots pour toute preuve, & je n'ai plaisanté qu'après avoir raisonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris sur moi que trop d'empire, je persiste, par le seul amour de la vérité, dans les jugemens que le seul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais, dans un Ouvrage comme celui-ci, consacré à la Musique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, est celle de tous; & je n'y suis jamais entré dans la querelle de deux Musiques, que quand il s'est agi d'éclaircir quelque point important au progrés commun. J'ai fait bien des fautes, sans doute; mais je suis assuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une seule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce sont eux alors qui ne veulent pas que mon Livre leur soit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres ouvrages, quelques articles peu importans qui sont aussi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien se rappeller que, dès l'année 1950, le manuscrit est sorti de mes mains sans que je sache ce qu'il est devenu depuis ce tems-là. Je n'accuse personne d'avoir pris mes articles; mais il n'est pas juste que d'autres m'accusent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers le 20 *Décembre* 1764.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

A.

A *mi la*, A *la mi re*, ou ſimplement A, ſixième ſon de la Gamme diatonique & naturelle; lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *battuta*. (Voyez MESURÉ.)

A Livre ouvert, ou A l'ouverture du Livre. (Voyez LIVRE.)

A *Tempo*. (Voyez MESURÉ.)

ACADEMIE de MUSIQUE. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une aſſemblée de Muſiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'eſt le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établiſſement célèbre, ſinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde c'eſt aſſurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPERA.)

ACCENT. On appelle ainſi, ſelon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des ſyllabes & des mots dont le diſcours eſt compoſé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux uſages des *Accens* & les deux parties de la

Mélodie, ſavoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quaſi ad cantus*. Il y a autant d'*Accens* différens qu'il y a de manières de modifier ainſi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de cauſes générales de ces modifications.

On diſtingue trois de ces genres dans ce ſimple diſcours; ſavoir: l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des *Accens* proprement dits, par leſquels le Son des ſyllabes eſt grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque ſyllabe eſt brève ou longue: l'*Accent* logique ou rationel, que pluſieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette ſeconde ſorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propoſitions & les idées ont entr'elles, ſe marque en partie par la ponctuation: enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverſes inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les ſentimens dont celui qui parle eſt agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Muſicien, & Denis d'Halicarnaſſe regarde avec raiſon l'*Accent* en général comme la ſemence de toute Muſique. Auſſi devons-nous admettre pour une maxime inconteſtable que le plus ou moins d'*Accent* eſt la vraie cauſe qui rend les langues plus ou moins muſicales: car quel ſeroit le rapport de la Muſique au diſcours, ſi les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la parole? D'où il ſuit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languiſſante & fade; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des ſons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*Accent* pathétique & oratoire, qui eſt l'objet le plus immédiat de la Muſique imitative du théâtre, on ne doit pas oppoſer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant ſujets aux mêmes paſſions doivent en avoir également le langage: car autre choſe eſt l'*Accent* univerſel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre choſe l'*Accent* de la Langue qui engendre la Mélodie particulière à une Nation. La ſeule différence du plus ou moins d'imagination & de ſenſibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit intro-

duire une infinie dans l'idiomè accentué ſi j'oſe parler ainſi. L'Allemand, par exemple, hauſſe également & fortement la voix dans la colère ; il crie toujours ſur le même ton : l'Italïen, que mille mouvemens divers agitent rapidement & ſucceſſivement dans le même cas, modifie ſa voix de mille manières. Le même fond de paſſion regne dans ſon ame : mais quelle variété d'expreſſions dans ſes *Accens* & dans ſon langage ! Or c'eſt à cette ſeule variété, quand le Muſicien ſait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de ſon chant.

Malheureuſement tous ces *Accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne ſont pas ſi faciles à concilier ſous la plume du Muſicien déja ſi gêné par les regles particulières de ſon Art. On ne peut douter que la Muſique la plus parfaite ou du moins la plus expreſſive, ne ſoit celle où tous les *Accens* ſont le plus exactement obſervés ; mais ce qui rend ce concours ſi difficile eſt que trop de regles dans cet Art ſont ſujettes à ſe contrarier mutuellement, & ſe contrarient d'autant plus que la langue eſt moins muſicale ; car nulle ne l'eſt parfaitement : autrement ceux qui s'en ſervent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de ſuivre à la fois les regles de tous les *Accens* oblige donc ſouvent le Compoſiteur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, ſelon les divers genres de Muſique qu'il traite. Ainſi les Airs de Danſe exigent ſurtout un *Accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractère eſt déterminé par la langue. L'*Accent* grammatical doit être le premier conſulté dans le Récitatif, pour rendre plus ſenſible l'articulation des mots, ſujette à ſe perdre par la rapidité du débit, dans la reſonnance harmonique : mais l'*Accent* paſſionné l'emporte à ſon tour dans les Airs dramatiques ; & tous deux y ſont ſubordonnés, ſurtout dans la Symphonie, à une troiſième ſorte d'*Accent*, qu'on pourroit appeller muſical, & qui eſt en quelque ſorte déterminé par l'eſpèce de Mélodie que le Muſicien veut approprier aux paroles.

En effet le premier & le principal objet de toute Muſique eſt de plaire à l'oreille ; ainſi tout Air doit avoir un chant agréable : voilà la premiere loi, qu'il n'eſt jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premièrement con-

ſulter la Mélodie & l'*Accent* muſical dans le deſſein d'un Air quelconque. Enſuite, s'il eſt queſtion d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent* pathétique qui donne au ſentiment ſon expreſſion, & l'*Accent* rationel par lequel le Muſicien rend avec juſteſſe les idées du Poëte; car pour inſpirer aux autres la chaleur dont nous ſommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous diſons. L'*Accent* grammatical eſt néceſſaire par la même raiſon; & cette regle, pour être ici la dernière en ordre, n'eſt pas moins indiſpenſable que les deux précédentes, puiſque le ſens des propoſitions & des phraſes dépend abſolument de celui des mots : mais le Muſicien qui ſait ſa langue a rarement beſoin de ſonger à cet *accent*; il ne ſauroit chanter ſon Air ſans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui ſuffit de ſavoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie fléxible & coulante ne ceſſe jamais de ſe prêter à ce qu'exige la langue! Les Muſiciens François ont en particulier des ſecours qui rendent ſur ce point leurs erreurs impardonnables, & ſurtout le traité de la Proſodie Françoiſe de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous conſulter. Ceux qui ſeront en état de s'élever plus haut pourront étudier la Grammaire de Port-royal & les ſavantes notes du Philoſophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'uſage ſur les regles, & les regles ſur les principes, ils ſeront toujours ſûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*Accent* grammatical de toute eſpèce.

Quand aux deux autres ſortes d'*Accens*, on peut moins les reduire en regles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de ſang-froid le langage des paſſions, & c'eſt une vérité rebattue qu'il faut être ému ſoi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc ſuppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les ſentimens; & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en ſon propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voy. Génie.) Eſt-il queſtion de l'*Accent* rationel : l'Art a tout auſſi peu de priſe pour le ſaiſir, par la raiſon qu'on n'apprend point à entendre à des ſourds. Il faut avouer auſſi que cet *Accent* eſt, moins que les autres, du reſſort de la Muſique, parce qu'elle eſt bien plus le langage des ſens que

celui de l'esprit. Donnez donc au Musicien beaucoup d'images ou de sentimens & peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les Ecoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée, placée sur le même Degré ; il consiste en un coup de gosier qui élève le son d'un Degré, pour reprendre à l'instant sur la Note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *Plainte* à l'*Accent*. (Voyez le signe & l'effet de l'*Accent*, *Planche B. Figure* 13.)

ACCENS. Les Poëtes emploient souvent ce mot au pluriel pour signifier le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithète ; comme *doux*, *tendres*, *tristes Accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine ; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus*.

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appelle *Accidens* ou *Signes Accidentels* les Bémols, Dièses ou Bequarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un Air, & qui, par conséquent, n'étant pas à la Clef, ne se rapportent pas au Mode ou Ton principal. (Voyez Diese, Bémol, Ton, Mode, Clef transposée.)

On appelle aussi *Lignes Accidentelles*, celles qu'on ajoûte au-dessus ou au-dessous de la Portée pour placer les Notes qui passent son étendue. (Voyez Ligne, Portée.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux Lignes, tiré à la marge d'une partition, & par lequel on joint ensemble les Portées de toutes les Parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les Lignes d'une Partition, non par les Portées, mais par les *Accolades*, & tout ce qui est compris sous une *Accolade* ne forme qu'une seule Ligne. (Voyez Partition.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un Concert accompagne de l'Orgue, du Clavecin, ou de tout autre instrument d'accompagnement. (Voyez Accompagnement.)

Il faut qu'un bon *Accompagnateur* ſoit grand Muſicien, qu'il ſache à fond l'Harmonie, qu'il connoiſſe bien ſon Clavier, qu'il ait l'oreille ſenſible, les doigts ſouples & le goût ſûr.

C'eſt à l'*Accompagnateur* de donner le ton aux Voix & le mouvement à l'Orcheſtre. La première de ces fonctions exige qu'il ait toujours ſous un doigt la Note du Chant pour la refrapper au beſoin & ſoutenir ou remettre la Voix, quand elle foiblit ou s'égare. La ſeconde exige qu'il marque la Baſſe & ſon Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien reglés à tous égards, afin de bien faire ſentir la Meſure aux Concertans, ſur-tout au commencement des Airs.

On trouvera dans les trois Articles ſuivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'eſt l'exécution d'une Harmonie complette & régulière ſur un Inſtrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Clavecin, le Théorbe, la Guitarre, &c. Nous prendrons ici le Clavecin pour exemple; d'autant plus qu'il eſt preſque le ſeul Inſtrument qui ſoit demeuré en uſage pour l'*Accompagnement*.

On y a pour guide une des Parties de la Muſique, qui eſt ordinairement la Baſſe. On touche cette Baſſe de la main gauche, & de la droite l'Harmonie indiquée par la marche de la Baſſe, par le chant des autres Parties qui marchent en même tems, par la Partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoûtés à la Baſſe. Les Italiens mépriſent les chiffres; la Partition même leur eſt peu néceſſaire: la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſupplée, & ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil. Mais ce n'eſt qu'à leur diſpoſition naturelle qu'ils ſont redevables de cette facilité, & les autres peuples, qui ne ſont pas nés comme eux pour la Muſique, trouvent à la pratique de l'*Accompagnement* des obſtacles preſque inſurmontables. Il faut dès huit à dix années pour y réuſſir paſſablement. Quelles ſont donc les cauſes qui retardent ainſi l'avancement des élèves & embarraſſent ſi long-tems les Maîtres, ſi la ſeule difficulté de l'Art ne fait point cela?

Il y en a deux principales: l'une dans la manière de chiffrer les Baſſes: l'autre dans la méthode de l'*Accompagnement*. Parlons d'abord de la première.

Les Signes dont on se sert pour chiffrer les Basses sont en trop grand nombre : il y a si peu d'accords fondamentaux ! Pourquoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer ? Ces mêmes Signes sont équivoques, obscurs, insuffisans. Par exemple, ils ne déterminent presque jamais l'espece des Intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis est, ils en indiquent d'une autre espèce. On barre les uns pour marquer des Dièses ; on en barre d'autres pour marquer des Bémols : les Intervalles Majeurs & les Superflus, même les Diminués, s'expriment souvent de la même manière : quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus ; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul Intervalle ; de sorte qu'on en a toujours plusieurs à sous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens ? Faudra-t-il multiplier les Signes pour tout exprimer ? Mais on se plaint qu'il y en a déja trop. Faudra-t-'il les réduire ? On laissera plus de choses à deviner à l'Accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé ; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc ? Inventer de nouveaux Signes, perfectionner le Doigter, & faire, des Signes & du Doigter, deux moyens combinés qui concourent à soulager l'Accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité, dans sa Dissertation sur les différentes méthodes d'Accompagnement. Nous exposerons aux mots *Chiffres* & *Doigter* les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne Musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le Chant, ni pour l'Harmonie, & qu'il n'y avoit gueres d'autre Basse que la fondamentale, tout l'*Accompagnement* ne consistoit qu'en une suite d'Accords parfaits, dans lesquels l'Accompagnateur substituoit de tems en tems quelque Sixte à la Quinte, selon que l'oreille le conduisoit : ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les Modulations, renversé les Parties, surchargé, peut-être gâté l'Harmonie par des foules de Dissonnances, on est contraint de suivre d'autres regles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle Regle de l'Octave : (Voyez Regle de l'Octave.) &

c'eſt par cette méthode que la plûpart des Maîtres enſeignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement*.

Les Accords ſont déterminés par la Regle de l'Octave, relativement au rang qu'occupent les Notes de la Baſſe, & à la marche qu'elles ſuivent dans un Ton donné. Ainſi le Ton étant connu, la Note de la Baſſe-continue auſſi connue, le rang de cette Note dans le Ton, le rang de la Note qui la précède immédiatement, & le rang de la Note qui la ſuit, on ne ſe trompera pas beaucoup, en accompagnant par la Regle de l'Octave, ſi le Compoſiteur a ſuivi l'Harmonie la plus ſimple & la plus naturelle; mais c'eſt ce qu'on ne doit guere attendre de la Muſique d'aujourd'hui, ſi ce n'eſt peut-être en Italie où l'Harmonie paroît ſe ſimplifier à meſure qu'elle s'altere ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choſes inceſſamment préſentes? & tandis que l'Accompagnateur s'en inſtruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un Accord, qu'il s'en offre un autre, & le moment de la réflexion eſt préciſément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude conſommée de Muſique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de Muſique d'un coup d'œil, qui puiſſent aider en ce moment. Encore les plus habiles ſe trompent-ils avec ce ſecours. Que de fautes échappent durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on, même pour accompagner, que l'oreille ſoit formée; qu'on ſache lire aiſément & rapidement toute Muſique; qu'on puiſſe débrouiller, à livre ouvert, une partition? Mais, en fût-on là, on auroit encore beſoin d'une habitude du Doigter fondée ſur d'autres principes d'*Accompagnement* que ceux qu'on a donnés juſqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien ſenti l'inſuffiſance de leurs regles. Pour y ſuppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la deſcription des Conſonnances, dont chaque Diſſonnance ſe prépare, s'accompagne & ſe ſauve dans tous les différens cas: détail prodigieux que la multitude des Diſſonnances & de leurs combinaiſons fait aſſez ſentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Pluſieurs conſeillent d'apprendre la Compoſition avant de paſſer à l'*Accompagnement*: comme ſi l'*Accompagnement* n'étoit pas la Compoſition même, à l'invention

près, qu'il faut de plus au Compositeur. C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens au contraire, veulent que l'on commence par l'*Accompagnement* à apprendre la Composition ! & cet ordre est assurement plus raisonnable & plus naturel.

La marche de la Basse, la Regle de l'Octave, la manière de préparer & sauver les Dissonnances, la Composition en général, tout cela ne concourt gueres qu'à montrer la succession d'un Accord à un autre; de sorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel ! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit ? Quand l'oreille sera-t-elle assez exercée, pour que les doigts ne soient plus arrêtés ?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est proposé d'applanir par ses nouveaux Chiffres, & par ses nouvelles regles d'*Accompagnement*.

Je tâcherai d'exposer en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'Harmonie que des Consonnances & des Dissonnances. Il n'y a donc que des Accords consonnans & des Accords dissonnans.

Chacun de ces Accords est fondamentalement divisé par Tierces. (C'est le système de M. Rameau.) L'Accord consonnant est composé de trois Notes, comme *ut mi sol*; & le dissonnant de quatre, comme *sol si re fa* : laissant à part la suppositon & la suspension, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduisent d'autres comme par licence: mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords consonnans se succèdent, ou des Accords dissonnans sont suivis d'autres Accords dissonnans, ou les consonnans & les dissonnans sont entrelacés.

L'Accord consonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la succession des Accords consonnans fournit autant de Toniques, & par conséquent autant de changemens de Ton.

Les Accords dissonnans se succèdent ordinairement dans un même Ton, si les Sons n'y sont point altérés. La Dissonnance lie le sens harmonique : un Accord y fait desirer

l'autre ; & ſentir que la phraſe n'eſt pas finie. Si le Ton change dans cette ſucceſſion, ce changement eſt toujours annoncé par un Dièſe ou par un Bémol. Quant à la troiſième ſucceſſion, ſavoir l'entrelacement des Accords conſonnans & diſſonnans, M. Rameau la réduit à deux cas ſeulement; & il prononce en général, qu'un Accord conſonnant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord diſſonnant, que celui de ſeptième de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la ſous-Dominante; excepté dans la Cadence rompue & dans les ſuſpenſions : encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me ſemble que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de Septième-diminuée, & même de celui de Sixte-ſuperflue; deux Accords originaux, dont le dernier ne ſe renverſe point.

Voilà donc trois textures différentes des phraſes harmoniques. 1. Des Toniques qui ſe ſuccèdent & forment autant de nouvelles Modulations. 2. Des Diſſonnances qui ſe ſuccèdent ordinairement dans le même Ton. 3. Enfin des Conſonnances & des Diſſonnances qui s'entrelacent, & où la Conſonnance eſt, ſelon M. Rameau, néceſſairement précédée de la Septième de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la ſous-Dominante. Que reſte-t-il donc à faire pour la facilité de l'*Accompagnement*, ſinon d'indiquer à l'Accompagnateur quelle eſt celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne? Or c'eſt ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caractères de ſon invention.

Un ſeul Signe peut aiſément indiquer le Ton, la Tonique & ſon Accord.

De-là ſe tire la connoiſſance des Dièſes & des Bémols qui doivent entrer dans la compoſition des Accords d'une Tonique à une autre.

La ſucceſſion fondamentale par Tierces, ou par Quintes, tant en montant qu'en deſcendant donne la premiere texture des phraſes harmoniques, toute compoſée d'Accords conſonnans.

La ſucceſſion fondamentale par Quintes ou par Tierces, en deſcendant donne la ſeconde texture, compoſée d'Accords diſſonnans, ſavoir, des Accords de Septième; & cette ſucceſſion donne une Harmonie deſcendante.

L'Harmonie ascendante est fournie par une succession de Quintes en montant ou de Quartes en descendant, accompagnées de la Dissonnance propre à cette succession, qui est la Sixte-ajoûtée; & c'est la troisième texture des phrases harmoniques. Cette dernière n'avoit jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la Cadence qu'il appelle *Irrégulière*. Ainsi, par les regles ordinaires, l'Harmonie qui naît d'une succession de Dissonnances, descend toujours, quoique selon les vrais principes, & selon la raison, elle doive avoir, en montant, une progression tout aussi régulière qu'en descendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrième texture de phrases harmoniques, où les Consonnances & les Dissonnances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caractères simples, clairs, peu nombreux, qui puissent, en même tems, indiquer, quand il le faut, la Dissonnance en général; car l'espèce en est toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément; puis on les fait succéder les unes aux autres sur chaque Ton & sur chaque Mode successivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en six mois qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES & DOIGTER.)

A l'égard de la manière d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'usage & du goût que des regles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques observations générales que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique, dans les Principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien se garder de prendre toujours cette regle à la lettre. Il y a des Accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plûpart des Accords dissonnans, sur-tout dans les Accords par suppositon, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté: ce Son est quelquefois la Septième, quelquefois la Quinte; quelquefois l'une & l'autre se retranchent. On retranche encore assez sou-

vent la Quinte ou l'Octave de la Basse dans les Accords dissonnans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de suite qui peuvent faire un mauvais effet, sur-tout aux extrémités. Par la même raison, quand la Note sensible est dans la Basse, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*; & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter aussi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une Dissonnance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on rempliſſe tous les Accords, il a bien plus d'égard à la méchanique des doigts & à son système particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'Harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accompagnement*, il faut chercher à le rendre agréable & sonore, & faire qu'il nourrisse & renforce la Basse, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que si l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l'*Accompagnement* par une Harmonie complette, je réponds que ces retranchemens ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques & seulement dans le Système de M. Rameau; que suivant la Nature, ces Accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les Sons qu'on y suppose ici retranchés les rendroient choquans & souvent insupportables; qu'en effet les Accords dissonnans ne sont point remplis dans le système de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau; que par conséquent des Accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la régle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la regle, & l'usage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractère de la Musique & à celui des Instrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainsi dans un Chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redouble l'Octave ou la Quinte, quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récita-

tif Italien ; car les ſons de la Baſſe n'y étant pas ſoutenus ne doivent ſe faire entendre qu'avec toute leur Harmonie, & de manière à rappeller fortement & pour longtems l'idée de la Modulation. Au contraire, dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un ſeul Inſtrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpége doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'eſt fait que pour ſoutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce ſoit plutôt au commencement de la Meſure ou du Tems fort, que dans un autre moment : on ne doit rebattre qu'en marquant bien la Meſure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puiſſe avoir une Note de Baſſe, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout ſon Accord ; on refrappe ſeulement l'Accord quand il change ſur la même Note : mais quand un Accompagnement de Violons regne ſur le Récitatif, alors il faut ſoutenir la Baſſe & en arpéger l'Accord.

IV. Quand on accompagne de la Muſique vocale, on doit par l'*Accompagnement* ſoutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'Accompagnateur ayant toujours le Chant ſous les yeux & l'Harmonie préſente à l'eſprit, eſt chargé ſpécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare. (Voyez ACCOMPAGNATEUR.)

V. On ne doit pas accompagner de la même manière la Muſique Italienne & la Françoiſe. Dans celle-ci, il faut ſoutenir les Sons, les arpéger gracieuſement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'Harmonie, autant qu'il ſe peut ; jouer proprement la Baſſe ; en un mot, ſe prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper ſimplement & détacher les Notes de la Baſſe ; n'y faire ni Trills ni Agrémens, lui conſerver la marche égale & ſimple qui lui convient ; l'*Accompagnement* doit être plein, ſec & ſans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numero 3. & quelques Tenues ou Points-d'Orgue. On y peut, ſans ſcrupule, retrancher des Sons ; mais alors il faut bien choiſir ceux

qu'on fait entendre ; en ſorte qu'ils ſe fondent dans l'Harmonie & ſe marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'*Accompagnement*, ni dans la Baſſe, qui puiſſe diſtraire un moment l'oreille du Chant ; & leurs *Accompagnemens* ſont toujours dirigés ſur ce principe, que le plaiſir & l'attention s'évaporent en ſe partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue ſoit le même que celui du Clavecin, le goût en eſt très-différent. Comme les Sons de l'Orgue ſont ſoutenus, la marche en doit être plus liée & moins ſautillante : il faut lever la main entière le moins qu'il ſe peut ; gliſſer les doigts d'une touche à l'autre, ſans ôter ceux qui, dans la place où ils ſont, peuvent ſervir à l'Accord où l'on paſſe. Rien n'eſt ſi déſagréable que d'entendre hacher ſur l'Orgue cette eſpèce d'*Accompagnement* ſec, arpégé, qu'on eſt forcé de pratiquer ſur le Clavecin. (Voyez le mot Doigter.) En général l'Orgue, cet Inſtrument ſi ſonore & ſi majeſtueux, ne s'aſſocie avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*Accompagnement*, ſi ce n'eſt tout au plus pour fortifier les Rippienes & les Chœurs.

M. Rameau, dans ſes *Erreurs ſur la Muſique*, vient d'établir ou du moins d'avancer un nouveau principe, dont il me cenſure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie ; ſavoir, que l'*Accompagnement repréſente le Corps Sonore.* Comme j'examine ce Principe dans un autre écrit, je me diſpenſerai d'en parler dans cette article qui n'eſt déja que trop long. Mes diſputes avec M. Rameau ſont les choſes du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conſéquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, eſt encore toute Partie de Baſſe ou d'autre Inſtrument, qui eſt compoſée ſous un Chant pour y faire Harmonie. Ainſi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavecin, & un *Accompagnement* de Flûte ſe marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoûte à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus ſûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus ſenſible, & portant à l'oreille un témoignage de juſteſſe qui la flatte. Il y a même par rapport aux Voix, une forte raiſon de les faire toujours accompagner de quelque Inſtrument, ſoit en Partie, ſoit à l'Uniſſon : car, quoique

plusieurs prétendent qu'en chantant la voix se modifie naturellement selon les loix du tempérament, (Voyez TEMPÉRAMENT.) cependant l'expérience nous dit que les Voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir longtems dans la justesse du Ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on descend insensiblement, & il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le Ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'Harmonie d'un Instrument est employée, elle maintient la Voix dans le même Diapason; on l'y rappelle aussi-tôt, quand elle s'égare. La Basse est, de toutes les Parties, la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui soutient le mieux la Voix, & satisfait le plus l'oreille; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a.* & *n.* C'est en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique; c'est plus particulièrement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet Accompagnement. J'ajoûterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que si-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les Concertans & les Auditeurs: plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule; & sitôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés il détourne à soi l'attention dûe à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les Parties essentielles, & c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

ACCORD, *s. m.* Union de deux ou plusieurs Sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique.

L'Harmonie naturelle produite par la résonnance d'un Corps sonore est composée de trois Sons différens, sans

compter leurs Octaves; lesquels forment entr'eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre: d'où on l'appelle par excellence *Accord parfait*. Ainsi pour rendre complette l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* soit au moins composé de trois Sons. Aussi les Musiciens trouvent-ils dans le Trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les *accords* en entier, soit parce que dans les occasions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui persuader le contraire, en lui présentant les Sons principaux des *accords* de manière à lui faire oublier les autres. (Voyez TRIO.) Cependant l'Octave du Son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles Consonnances par les complémens des Intervalles, (voyez COMPLÉMENT.) on ajoûte ordinairement cette Octave pour avoir l'ensemble de toutes les Consonnances dans un même *accord*. (Voyez CONSONNANCE.) De plus, l'addition de la Dissonnance, (voyez DISSONNANCE.) produisant un quatrième Son ajoûté à l'*accord* parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'*accord*, d'avoir une quatrième Partie pour exprimer cette Dissonnance. Ainsi la suite des *accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On divise les *accords* en parfaits & imparfaits. L'*accord* parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du Son fondamental au grave, de sa Tierce, de sa Quinte, & de son Octave; il se subdivise en Majeur ou Mineur, selon l'espèce de sa Tierce. (Voyez MAJEUR, MINEUR.) Quelques Auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les *accords*, même Dissonnans, dont le Son fondamental est au grave. Les *accords* imparfaits sont ceux où règne la Sixte au lieu de la Quinte, & en général tous ceux où le Son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la Basse-fondamentale, sont fort mal appliquées: celles d'*accords* directs ou renversés sont beaucoup plus convenables dans le même sens. (Voyez RENVERSEMENT.)

Les *accords* se divisent encore en Consonnans & Dissonnans. Les *accords* Consonnans sont l'*accord* parfait & ses dérivés: tout autre Accord est Dissonnant. Je vais donner une Table des uns & des autres, selon le système de M. Rameau.

TABLE

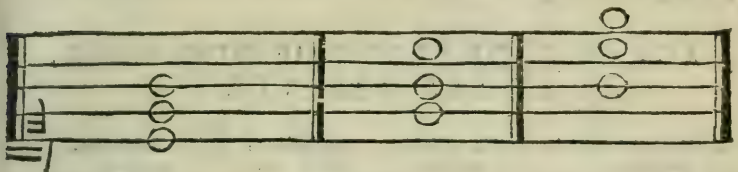
TABLE

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCORD PARFAIT, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave.

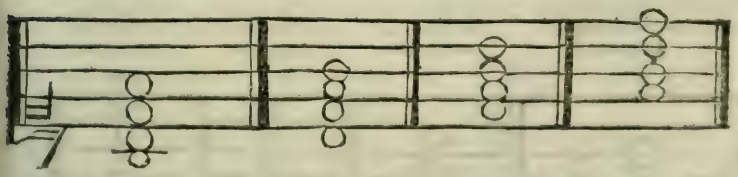


Accord parfait. Accord de Sixte. Accord de Sixte-Quarte.

Cet *Accord* constitue le Ton, & ne se fait que sur la Tonique: sa Tierce peut être majeure ou mineure, & c'est elle qui constitue le Mode.

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS.

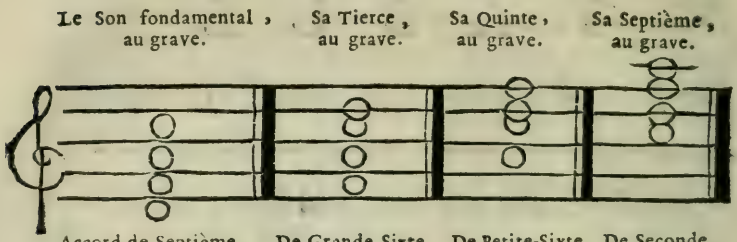
Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Septième, au grave.



Accord sensible. De Fausse-Quinte. De petite Sixte majeure. De Triton.

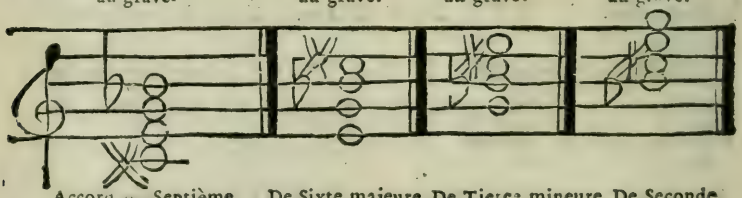
Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'alterer.

ACCORD DE SEPTIEME, ET SES DÉRIVÉS.



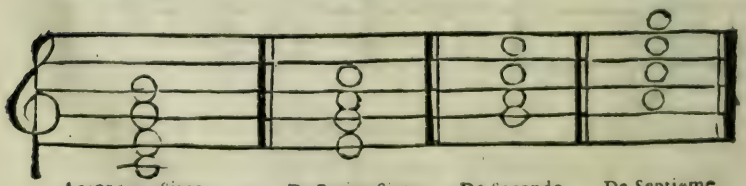
La Tierce, la Quinte, & la Septième peuvent s'altérer dans cet *Accord*.

ACCORD DE SEPTIEME DIMINUÉE, ET SES DÉRIVÉS.



Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

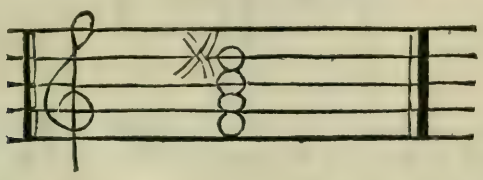
ACCORD DE SIXTE AJOUTE'E, ET SES DERIVÉS.



Je joins ici par-tout le mot *ajoûté* pour diſtinguer cet *Accord* & ſes renverſés des productions ſemblables de l'*Accord* de Septième.

Ce dernier renverſement de Septième ajoûtée n'eſt pas admis par M. Rameau, parce que ce renverſement forme un *Accord* de Septième, & que l'*Accord* de Septième eſt fondamental. Cette raiſon paroît peu ſolide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la Grande-Sixte comme du renverſement; puiſque dans les propres principes de M. Rameau ce même *Accord* eſt ſouvent fondamental. Mais la pratique des plus grands Muſiciens, & la ſienne même démentent l'excluſion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.

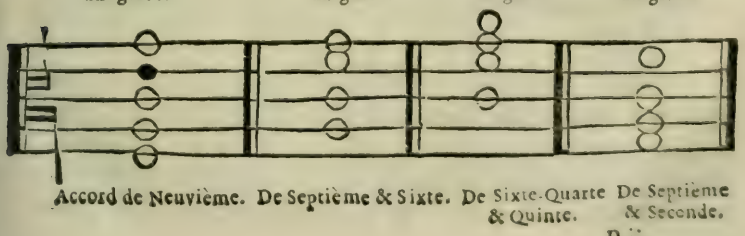


Cet *Accord* ne ſe renverſe point, & aucun de ſes Sons ne peut s'altérer. Ce n'eſt proprement qu'un *Accord* de Petite-Sixte majeure, dièſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue quelquefois la Quinte à la Quarte.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION.)

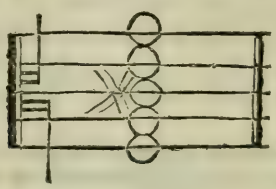
ACCORD DE NEUVIEME, ET SES DERIVE'S.



C'eſt un *Accord* de Septième auquel on ajoûte un cinquième Son à la Tierce au-deſſous du fondamental.

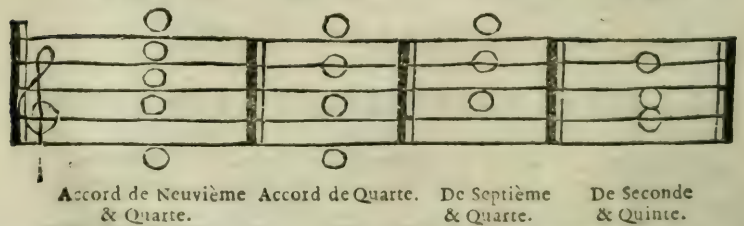
On retranche ordinairement la Septième, c'eſt-à-dire, la Quinte du Son fondamental, qui eſt ici la Note marquée en noir ; dans cet état l'*Accord* de Neuvième peut ſe renverſer en retranchant encore de l'Accompagnement l'Octave de la Note qu'on porte à la Baſſe.

ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



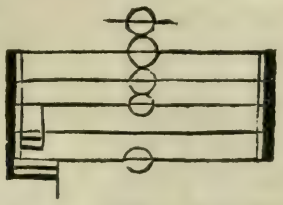
C'eſt l'*Accord* ſenſible d'un Ton mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante : ainſi c'eſt un véritable *Accord* de Neuvième. Mais il ne ſe renverſe point, à cauſe de la Quarte diminuée que donneroit avec la Note ſenſible le Son ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle Quarte eſt un Intervalle banni de l'Harmonie.

ACCORD D'ONZIÈME OU QUARTE.



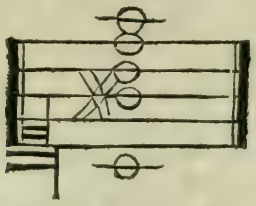
C'eſt un *Accord* de Septième, au-deſſous duquel on ajoûte un cinquième Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe guères cet *Accord* plein, à cauſe de ſa dureté : on en retranche ordinairement la Neuvième & la Septième ; & pour le renverſer, ce retranchement eſt indiſpenſable.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* dominant ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

ACCORD DE SEPTIEME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'eſt l'*Accord* de Septième diminuée ſur la Note ſenſible, ſous lequel la Baſſe fait la Tonique.

Ces deux derniers *Accords* ne ſe renverſent point, parce que la Note ſenſible & la Tonique s'entendroient enſemble dans les parties ſupérieures ; ce qui ne peut ſe tolérer.

Quoique tous les *Accords* ſoient pleins & complets dans cette Table, comme il le falloit pour montrer tous leurs Elémens, ce n'eſt pas-à-dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très-rarement. Quant aux Sons qui doivent être préférés ſelon la place & l'uſage des *Accords* ; c'eſt dans ce choix exquis & néceſſaire que conſiſte le plus grand art du Compoſiteur. (Voyez COMPOSITION, MÉLODIE, EFFET, EXPRESSION, &c.)

FIN DE LA TABLE DES ACCORDS.

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, &c. de la maniere d'employer

tous ces *Accords* pour en former une Harmonie réguliere. J'ajoûterai seulement ici les observations suivantes.

I. C'est une grande erreur de penser que le choix des renversemens d'un même *Accord* soit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversemens qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la Fausse-Quinte & l'aigreur du Triton, & cependant l'un de ces Intervalles est renversé de l'autre. Il en est de même de la Septième diminuée & de la Seconde superflue, de la Seconde ordinaire & de la Septième. Qui ne sait combien la Quinte est plus sonore que la Quarte? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de Petite-Sixte mineure, sont deux faces du même *Accord* fondamental; mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre? L'*Accord* de Petite-Sixte majeure, au contraire, n'est-il pas plus brillant que celui de fausse Quinte? Et pour ne parler que du plus simple de tous les *Accords*, considérez la majesté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte; tous cependant composés des mêmes Sons. En général les Intervalles superflus, les Dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colère & les passions aiguës. Au contraire; les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, qui, lorsqu'un habile Musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles simples n'est guères moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit les employer. C'est, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les Octaves par préférence, dans le haut les Tierces & les Sixtes. Transposez cet ordre, vous gâterez l'Harmonie en laissant les mêmes *Accords*.

III. Enfin l'on rend les *Accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'est ce qu'on appelle resserrer l'Harmonie, & que si peu de Musiciens savent pratiquer. Les bornes du Diapason des voix sont une raison de plus pour resserrer les Chœurs. On peut assurer qu'un Chœur est mal fait, lorsque les *Accords* diver-

gent, lorſque les Parties crient, ſortent de leur Diapaſon, & ſont ſi éloignées les unes des autres qu'elles ſemblent n'avoir plus de rapport entr'elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Inſtrument dont les Sons fixes ſont entr'eux dans toute la juſteſſe qu'ils doivent avoir. On dit en ce ſens qu'un Inſtrument eſt d'*Accord*, qu'il n'eſt pas d'*Accord*, qu'il garde ou ne garde pas ſon *Accord*. La même expreſſion s'emploie pour deux Voix qui chantent enſemble, pour deux Sons qui ſe font entendre à la fois, ſoit à l'Uniſſon, ſoit en Contre-parties.

ACCORD DISSONNANT, FAUX-ACCORD, ACCORD FAUX, ſont autant de différentes choſes qu'il ne faut pas confondre. *Accord diſſonnant* eſt celui qui contient quelque Diſſonnance; *Accord faux*, celui dont les Sons ſont mal accordés, & ne gardent pas entr'eux la juſteſſe des Intervalles; *faux Accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il eſt mal compoſé, & que les Sons, quoique juſtes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des Inſtrumens, c'eſt tendre ou lâcher les cordes, allonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la maſſe du corps ſonore, juſqu'à ce que toutes les parties de l'Inſtrument ſoient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Inſtrument, il faut d'abord fixer un Son qui ſerve aux autres de terme de comparaiſon. C'eſt ce qu'on appelle, prendre ou donner le Ton. (Voy. TON.) Ce Son eſt ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le Clavecin, le *la* pour le Violon & la Baſſe, qui ont ce *la* ſur une corde à vide & dans un *Médium* propre à être aiſément ſaiſi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Baſſons, & autres Inſtrumens à vent, ils ont leur Ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut guères changer qu'en changeant quelque piéce de l'Inſtrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboiture des piéces, ce qui baiſſe le Ton de quelque choſe; mais il doit néceſſairement réſulter des tons faux de ces variations, parce que la juſte proportion eſt rompue entre la longueur totale de l'Inſtrument & les diſtances d'un trou à l'autre.

Quand le Ton eſt déterminé, on y fait rapporter tous

les autres Sons de l'Inſtrument, leſquels doivent être fixés par l'Accord ſelon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Clavecin *s'accordent* par Quintes, juſqu'à ce que la Partition ſoit faite, & par Octaves pour le reſte du Clavier; la Baſſe & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitarre par Quartes & par Tierces, &c. En général on choiſit toujours des Intervalles conſonnans & harmonieux, afin que l'oreille en ſaiſiſſe plus aiſément la juſteſſe.

Cette juſteſſe des Intervalles ne peut, dans la pratique, s'obſerver à toute rigueur, & pour qu'ils puiſſent tous *s'Accorder* entre eux, il faut que chacun en particulier ſouffre quelque altération. Chaque eſpèce d'Inſtrument a pour cela ſes regles particulières & ſa méthode d'*Accorder*. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On obſerve que les Inſtrumens dont on tire le Son par inſpiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent inſenſiblement quand on a joué quelque tems; ce qui vient, ſelon quelques-uns, de l'humidité qui, ſortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plûtôt, ſuivant la Doctrine de M. Euler, c'eſt que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inſpiration rendent ſes vibrations plus fréquentes, diminuent ſon poids, & augmentant ainſi le poids relatif de l'Atmoſphère, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoiqu'il en ſoit de la cauſe, il faut, en *Accordant*, avoir égard à l'effet prochain, & forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton ſur ces Inſtrumens; car pour reſter d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR. *ſ. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavecin, ceux qui vont dans les Egliſes ou dans les maiſons accommoder & accorder ces Inſtrumens, & qui, pour l'ordinaire, en ſont auſſi les Facteurs.

ACOUSTIQUE. *ſ. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voyez SON.) Ce mot eſt de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec ἀκούω, j'entends.

L'*Acouſtique* eſt proprement la Partie théorique de la Muſique: c'eſt elle qui donne ou doit donner les raiſons du plaiſir que nous font l'Harmonie & le Chant, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez CORDES, HARMONIE.)

Acouſtique eſt auſſi quelquefois adjectif; on dit, l'Organe *Acouſtique*, un Phénomène *Acouſtique*, &c.

ACTE, *ſ. m.* Partie d'un Opéra ſéparée d'une autre dans la repréſentation par un eſpace appellé Entr'Acte. (Voyez ENTR'ACTE.)

L'unité de tems & de lieu doit être auſſi rigoureuſement obſervée dans un *Acte* d'Opéra que dans une Tragédie entière du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut ſuppoſer que ce qui ſe paſſe ſous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer en effet; mais il dépend du Muſicien de précipter ou ralentir l'action juſqu'à un certain point, pour augmenter la vraiſemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des paſſions théâtrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès eſt au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur l'épuiſement du Spectateur. Il n'eſt pas non plus permis de changer de décoration & de faire ſauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil ſaut choque la raiſon, la vraiſemblance, & détruit l'illuſion, que la premiere loi du Théâtre eſt de favoriſer en tout. Quand donc l'action eſt interrompue par de tels changemens, le Muſicien ne peut ſavoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de ſon Orcheſtre pendant qu'ils durent, à moins d'y repréſenter le même cahos qui regne alors ſur la Scène.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'Action principale & ne lui ſert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue* (*Voyez ce mot.*) Comme le Prologue ne fait pas partie de la Pièce, on ne le compte point dans le nombre des *Actes* qu'elle contient & qui eſt ſouvent de cinq dans les Opéra Francois, mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez OPERA.)

ACTE DE CADENCE, eſt un mouvement dans une des Parties, & ſurtout dans la Baſſe, qui oblige toutes les autres Parties à concourir à former une Cadence, ou à l'éviter expreſſément. (Voyez CADENCE, ÉVITER.)

ACTEUR, *ſ. m.* Chanteur qui fait un rolle dans la re-

préſentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulieres pour réuſſir dans ſon Art. Ainſi il ne ſuffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout auſſi beau pour le Chant; car il n'y a pas une telle liaiſon entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une ſuppoſe toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu ſe flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oſer ſe deſtiner au Théâtre, deſtitué des qualités naturelles qui y ſont néceſſaires, telles entre autres que la voix dans un Chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la juſteſſe, & la fléxibilité. Je penſe qu'un Théâtre dont l'objet eſt d'émouvoir le cœur par les Chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puiſſe avoir un *Acteur*, s'il l'a juſte, touchante, facile, & ſuffiſamment étendue, il en a tout autant qu'il faut; il ſaura toujours bien ſe faire entendre, s'il ſait ſe faire écouter.

Avec une voix convenable l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art, & quand ſa voix n'en auroit pas beſoin, il en auroit beſoin lui-même pour ſaiſir & rendre avec intelligence la partie muſicale de ſes rolles. Rien n'eſt plus inſupportable & plus dégoûtant que de voir un Héros dans les tranſports des paſſions les plus vives, contraint & gêné dans ſon rolle, peiner & s'aſſujettir en écolier qui répète mal ſa leçon; montrer, au lieu des combats de l'Amour & de la Vertu, ceux d'un mauvais Chanteur avec la Meſure & l'Orcheſtre, & plus incertain ſur le Ton que ſur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace ſans facilité, & l'*Acteur* dont le rolle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne ſuffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur, s'il n'eſt encore un excellent Pantomime; car il ne doit pas ſeulement faire ſentir ce qu'il dit lui-même, mais auſſi ce qu'il laiſſe dire à la Symphonie. L'Orcheſtre ne rend pas un ſentiment qui ne doive ſortir de ſon ame; ſes pas, ſes regards, ſon geſte, tout doit s'accorder ſans ceſſe avec la Muſique, ſans pourtant qu'il paroiſſe y ſonger; il doit intéreſſer toujours, même en gar-

dant le silence, & quoiqu'occupé d'un rolle difficile, s'il laisse un instant oublier le Personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un Musicien sur la Scéne; il n'est plus *Acteur*. Tel excella dans les autres Parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* à qui l'on ne puisse, à cet égard, donner le célèbre *Chassé* pour modèle. Cet excellent Pantomime, en mettant toujours son Art au dessus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au dessus de ses Confreres: Acteur unique & homme estimable, il laissera l'admiration & le regret de ses talens aux Amateurs de son Théâtre, & un souvenir honorable de sa personne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO. *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne le second, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. (Voy. MOUVEMENT.) *Adagio* est un adverbe Italien qui signifie, *à l'aise*, *posément*, & c'est aussi de cette manière qu'il faut battre la Mesure des Airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* se prend quelquefois substantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Musique dont il détermine le mouvement: il en est de même des autres mots semblables. Ainsi, l'on dira: un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino, un *Allegro* de Locatelli, &c.

AFFETTUOSO. *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractère du Chant une expression affectueuse & douce.

AGOGÉ. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les regles de la marche du Chant par Degrés alternativement conjoints ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. (Voyez MELOPE'E.)

Martianus Cappella donne, après Aristide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre sens que j'expose au mot TIRADE.

AGRÉMENS DU CHANT. On appelle ainsi dans la Musique Françoise certains tours de gosier & autres ornemens affectés aux Notes qui sont dans telle ou telle position, selon les regles prescrites par le goût du Chant. (Voyez GOUT DU CHANT.)

Les principaux de ces *Agrémens* ſont: l'Accent, le Coulé, le Flatté, le Martellement, la Cadence pleine, la Cadence brisée, & le Port de Voix. (Voyez ces articles chacun en ſon lieu; & la *Planche* B, *Figure* 13.)

AIGU. *adj.* Se dit d'un Son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez Son.)

En ce ſens, le mot *aigu* eſt oppoſé au mot *Grave*. Plus les vibrations du corps ſonore ſont fréquentes, plus le Son eſt *aigu*.

Les Sons conſidérés ſous les rapports d'*Aigus* & de *Graves* ſont le ſujet de l'Harmonie. (Voyez Harmonie, Accord.)

AJOUTE'E, ou *Acquiſe*, ou *Surnuméraire*. *adj. pris ſubſtantivement*. C'étoit dans la Muſique Grecque la Corde ou le Son qu'ils appelloient Proslambanomenos. (*Voyez ce mot.*)

Sixte ajoutée eſt une Sixte qu'on ajoûte à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainſi augmenté prend le nom. (Voyez Accord & Sixte.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chanſon, ou d'une petite Pièce de Poéſie propre à être chantée, & par extenſion l'on appelle *Air* la Chanſon même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants meſurés pour les diſtinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Muſique vocale ou inſtrumentale formant un Chant, ſoit que ce morceau faſſe lui ſeul une Pièce entière, ſoit qu'on puiſſe le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter ſéparément.

Si le ſujet ou le Chant eſt partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; ſi en trois, *Trio*, &c.

Saumaiſe croit que ce mot vient du Latin *æra*; & Burette eſt de ſon ſentiment, quoique Ménage le combatte dans ſes étymologies de la Langue Françoiſe.

Les Romains avoient leurs ſignes pour le Rhythme ainſi que les Grecs avoient les leurs; & ces ſignes, tirés auſſi de leurs caractères, ſe nommoient non-ſeulement *numerus*, mais encore *æra*, c'eſt-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'eſt en

ce ſens que le mot *æra* ſe trouve employé dans ce Vers de Lucile :

Hæc eſt ratio ? Perverſa æra ! Summa ſubducta improbè !

Et Sextus Rufus s'en eſt ſervi de même.

Or quoique ce mot ne ſe prît originairement que pour le nombre ou la Meſure du Chant, dans la ſuite on en fit le même uſage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on ſe ſervit du mot *æra* pour déſigner le Chant même ; d'où eſt venu, ſelon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même ſens.

Les Grecs avoient pluſieurs ſortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chanſons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractère & leur uſage, & pluſieurs étoient propres à quelque Inſtrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pièces* ou *Sonates*.

La Muſique moderne a diverſes eſpèces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque eſpèce de Danſe dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED.)

Les *Airs* de nos Opera ſont, pour ainſi dire, la toile ou le fond ſur quoi ſe peignent les tableaux de la Muſique imitative ; la Mélodie eſt le deſſein, l'Harmonie eſt le coloris ; tous les objets pittoreſques de la belle Nature, tous les ſentimens réfléchis du cœur humain ſont les modèles que l'Artiſte imite ; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, ſont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* ſavant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & compoſé par le Goût, eſt le chef-d'œuvre de la Muſique ; c'eſt-là que ſe développe une belle voix, que brille une belle Symphonie ; c'eſt-là que la paſſion vient inſenſiblement émouvoir l'ame par le ſens. Après un bel *Air*, on eſt ſatisfait, l'oreille ne deſire plus rien ; il reſte dans l'imagination, on l'emporte avec ſoi, on le répète à volonté ; ſans pouvoir en rendre une ſeule Note on l'exécute dans ſon cerveau tel qu'on l'entendit au Spectacle ; on voit la Scène, l'Acteur, le Théâtre ; on entend l'accompagnement, l'applaudiſſement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux *Airs* qu'il entendit en ſa vie ; il fait commencer l'Opera quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de ſuite, ne ſe débitent point comme celles du Récitatif; quoiqu'aſſez courtes pour l'ordinaire, elles ſe coupent, ſe répètent, ſe tranſpoſent au gré du Compoſiteur: elles ne font pas une narration qui paſſe; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir ſous divers points de vûe, ou un ſentiment dans lequel le cœur ſe complaît, duquel il ne peut, pour ainſi dire, ſe détacher, & les différentes phraſes de l'*Air* ne ſont qu'autant de manières d'enviſager la même image. Voilà pourquoi le ſujet doit être un. C'eſt par ces répétitions bien entendues, c'eſt par ces coups redoublés qu'une expreſſion qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous tranſporte hors de vous, & c'eſt encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroiſſent ſi déplacées, ne le ſont pourtant pas toujours: le cœur preſſé d'un ſentiment très-vif l'exprime ſouvent par des Sons inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* eſt de deux eſpèces. Les petits *Airs* ſont ordinairement compoſés de deux Repriſes qu'on chante chacune deux fois; mais les grands *Airs* d'Opéra ſont le plus ſouvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la première Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où eſt marqué le renvoi.

ALLA BREVE. Terme Italien qui marque une ſorte de Meſure à deux Temps fort vîte, & qui ſe note pourtant avec une Ronde ou ſemi-breve par Temps. Elle n'eſt plus guéres d'uſage qu'en Italie, & ſeulement dans la Muſique d'Egliſe. Elle répond aſſez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa*.

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & ſyncopant entre deux Temps, ſans ſyncoper entre deux Meſures; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boîteuſe. C'eſt un avertiſſement que cette même marche continue ainſi juſqu'à la fin de l'Air.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air indique, du vîte au lent, le ſecond des cinq principaux de grés de Mouvement diſtingués

dans la Musique Italienne. *Allegro*, signifie *gai*; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaiété. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Mesure.

ALLEMANDE *f. f.* Sorte d'Air ou de Pièce de Musique dont la Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d'Air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*Allemande* en Sonate est par-tout veillie, & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui: ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'Air d'une Danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cet Air, ainsi que la Danse, a beaucoup de gaieté: il se bat à deux temps.

ALTUS. Voyez HAUTE-CONTRE.

AMATEUR, Celui qui, sans être Musicien de profession, fait sa Partie dans un Concert pour son plaisir & par amour pour la musique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, sans savoir la Musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.

Ce mot est traduit de l'Italien *Dilettante*.

AMBITUS, *f. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque Ton ou Mode du grave à l'aigu: car quoique l'étendue d'un Mode fût en quelque manière fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot est encore usité: mais l'*Ambitus* des Modes parfaits n'y est que d'une Octave: ceux qui la passent s'appellent *Modes superflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *Modes diminués*. (Voyez MODES, TONS DE L'EGLISE.)

AMOROSO. Voyez TENDREMENT.

ANACAMPTOS. Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes rétrogrades, ou procédant

de l'aigu au gravé ; c'eſt le contraire de l'*Euthia*. Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit auſſi le nom d'*Anacamptoſa*. (Voyez MÉLOPÉE.)

ANDANTE, *adj. pris ſubſtantivement*. Ce mot écrit à la tête d'un Air déſigne, du lent au vîte, le troiſième des cinq principaux degrés de Mouvement diſtingués dans la Muſique Italienne. *Andante* eſt le Participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractériſe un mouvement marqué ſans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on déſigne en François par le mot *Gracieuſement*. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif ANDANTINO, indique un peu moins de gaieté dans la Meſure : ce qui faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* ſignifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONNER, *v. n.* C'eſt déchiffrer avec peine & en héſitant la Muſique qu'on a ſous les yeux.

ANTIENNE, *ſ. f.* En Latin, *Antiphona*. Sorte de Chant uſité dans l'Egliſe Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainſi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui ſe répondoient alternativement, & l'on comprenoit ſous ce titre les Pſeaumes & les Hymnes que l'on chantoit dans l'Egliſe. Ignace, Diſciple des Apôtres, a été, ſelon Socrate, l'Auteur de cette manière de chanter parmi les Grecs, & Ambroiſe l'a introduite dans l'Egliſe Latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la ſignification de ce terme eſt reſtrainte à certains paſſages courts tirés de l'Ecriture, qui conviennent à la Fête qu'on célèbre, & qui précédant les Pſeaumes & Cantiques, en réglent l'intonation.

L'on a auſſi conſervé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cœli* ; *Salve Regina*, *&c.*

ANTIPHONIE, *ſ. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette eſpèce de Symphonie qui s'exécutoit par diverſes Voix ou par divers Inſtrumens à l'Octave ou à la double Octave, par oppoſition à celle qui s'exécutoit au ſimple Uniſſon, & qu'ils appelloient *Homophonie*. (Voyez, SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce

Ce mot vient d'Ἀντί, *contre*, & de φωνή, *voix*, comme qui diroit, *oppoſition de voix*.

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *ſ. m.* Livre qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on uſe dans l'Egliſe Catholique.

APOTHETUS. Sorte de Nom propre aux Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

APOTOME, *ſ. m.* Ce qui reſte d'un Ton majeur après qu'on en a retranché un *Limma*, qui eſt un Intervalle moindre d'un Comma que le ſemi-Ton majeur. Par conſéquent, l'*Apotome* eſt d'un Comma plus grand que le ſemi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des diviſions rationelles, ſe partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de pluſieurs manieres. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces diviſions, inventée par Pythagore, ou plutôt, par Philolaüs ſon Diſciple, réſultoit le Dièſe ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raiſon eſt de 2048. à 2187.

La génération de cet *Apotome* ſe trouve à la Septième Quinte *ut* Dièſe en commençant par *ut* naturel : car la quantité dont cet *ut* Dièſe ſurpaſſe l'*ut* naturel le plus rapproché, eſt préciſément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit Intervalle que M. Rameau appelle Quart-de-Ton enharmonique, lequel eſt formé de deux Sons en raiſon de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raiſon de 2025 à 2048 : Intervalle encore moins ſenſible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ſes Contemporains, donnent partout le nom d'*Apotome* au ſemi-Ton mineur, & celui de *Dièſe* au ſemi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, *adj.* Les Sons *Appréciables* ſont ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles. M. Euler donne un eſpace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu juſqu'au Son le plus grave *appréciables* à notre oreille : mais ces Sons extrêmes n'étant guére agréables, on ne paſſe pas communément dans la pratique

les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravalement. Il y a auſſi un degré de force au-delà duquel le Son ne peut plus *s'Apprécier*. On ne ſauroit *Apprécier* le Son d'une groſſe cloche dans le clocher même; il faut en diminuer la force en s'éloignant, pour le diſtinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, ceſſent d'être *Appréciables*; c'eſt pourquoi ceux qui chantent fort ſont ſujets à chanter faux. A l'égard du Bruit, il ne *s'Apprécie* jamais; & c'eſt ce qui fait ſa différence d'avec le Son. (Voyez BRUIT & SON.)

APYCNI, *adj. plur.* Les Anciens appelloient ainſi dans les Genres épais trois des huit Sons ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme, leſquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles ſerrés; ſavoir, la Proſlambanoméne, la Néte Synnéménon, & la Néte Hyperboléon.

Ils appelloient auſſi *Apycnos* ou *non épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tetracordes de ce Genre la ſomme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troiſième. (Voyez EPAIS, GENRE, SON, TETRACORDE.)

ARBITRIO. Voyez CADENZA.

ARCO, *Archet*, *ſ. m.* Ces mots Italiens *Con l'Arco*, marquent qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils ſont écrits.

ARIETTE, *ſ. f.* Ce diminutif, venu de l'Italien, ſignifie proprement *petit Air*; mais le ſens de ce mot eſt changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Muſique d'un mouvement pour l'ordinaire aſſez gai & marqué, qui ſe chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui ſont communément en Rondeau. (Voyez AIR, RONDEAU.)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien à la tête d'un Air, indique une maniere de Chant ſoutenue, dévéloppée, & affectée aux grands Airs.

ARISTOXENIENS. Secte qui eut pour Chef Ariſtoxène de Tarente, Diſciple d'Ariſtote, & qui étoit oppoſée aux Pythagoriciens ſur la Meſure des Intervalles & ſur la maniére de déterminer les rapports des Sons; de ſorte que les *Ariſtoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la préciſion du calcul. (Voyez PYTHAGORICIENS.)

ARMER LA CLEF. C'eſt y mettre le nombre de Dièſes ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Muſique. (Voyez BEMOL, CLEF, DIESE.)

ARPÉGER, *v. n.* C'eſt faire une ſuite d'Arpèges. (*Voyez l'article ſuivant.*)

ARPEGGIO, ARPEGE, ou ARPÉGEMENT, *ſ. m.* Manière de faire entendre ſucceſſivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des inſtrumens ſur leſquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels ſont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'Archet; car la convexité du Chevalet empêche que l'Archet ne puiſſe appuyer à la fois ſur toutes les cordes. Pour former donc des Accords ſur ces Inſtrumens, on eſt contraint d'Arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*Arpège* du Violoncelle ou du Violon ne ſauroit être compoſé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts ſoient arrangés chacun ſur ſa corde; & que l'*Arpège* ſe tire d'un ſeul & grand coup d'Archet qui commence fortement ſur la plus groſſe corde, & vienne finir en tournant & adouciſſant ſur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient ſur les cordes que ſucceſſivement, ou qu'on donnât pluſieurs coups d'Archet, ce ne ſeroit plus Arpéger; ce ſeroit paſſer très-vîte pluſieurs Notes de ſuite.

Ce qu'on fait ſur le Violon par néceſſité, on le pratique par goût ſur le Clavecin. Comme on ne peut tirer de cet Inſtrument que des Sons qui ne tiennent pas, on eſt obligé de les refrapper ſur des Notes de longue durée. Pour faire durer un Accord plus long-temps, on le frappe en Arpégeant, commençant par les Sons bas, & obſervant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*Arpège* ne ſoit achevé, afin que l'on puiſſe entendre à la fois tous les Sons de l'Accord. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Arpeggio eſt un mot Italien qu'on a franciſé dans celui d'*Arpège*. Il vient du mot *Arpa*, à cauſe que c'eſt du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement*.

ARSIS & THESIS. Termes de Muſique & de Proſodie,

Ces deux mots ſont Grecs. *Arſis* vient du Verbe ἀίρω *tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abbaiſſement qui ſuit cette élévation eſt ce qu'on appelle θέσις, *depoſitio*, *remiſſio*.

Par rapport donc à la Meſure, *per Arſin* ſignifie, *en levant*, ou *durant le premier temps*; *per Theſin*, *en baiſſant*, ou *durant le dernier temps*. Sur quoi l'on doit obſerver que notre manière de marquer la Meſure eſt contraire à celle des Anciens; car nous frappons le premier temps & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*Arſis* indique le *temps fort*, & *Theſis* le *temps foible*. (Voy. MESURE, TEMPS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, ſont *per Theſin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu; *per Arſin*, quand elles deſcendent de l'aigu au grave. Fugue *per Arſin* & *Theſin*, eſt celle qu'on appelle aujourdhui Fugue renverſée ou Contre-fugue, dans laquelle la réponſe ſe fait en ſens contraire; c'eſt-à-dire, en deſcendant ſi la Guide a monté, & en montant ſi la Guide a deſcendu. (Voyez FUGUE.)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on trouve aſſez ſouvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainſi *preſto Aſſai*, *largo Aſſai*, ſignifient *fort vîte*, *fort lent*. L'Abbé Broſſard a fait ſur ce mot une de ſes bévûes ordinaire en ſubſtituant à ſon vrai & unique ſens celui *d'une ſage médiocrité de lenteur ou de viteſſe*. Il a cru *Aſſai* ſignifioit *aſſez*. Sur quoi l'on doit admirer la ſinguliere idée qu'a eu cet Auteur de préférer, pour ſon vocabulaire, à ſa langue maternelle une langue étrangère qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *ſ. f.* Concert de nuit en plein air ſous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTHENTIQUE ou AUTHENTE, *adj.* Quand l'Octave ſe trouve diviſée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4: 3. c'eſt-à-dire, quand la Quinte eſt au grave, & la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente*; à la différence du Ton *Plagal* où l'Octave eſt diviſée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4. 3. 2: ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les Auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajoûterai la ſuivante; le Lecteur pourra choiſir.

Quant la Finale d'un Chant en eſt auſſi la Tonique, & que le Chant ne deſcend pas juſqu'à la Dominante au-deſſous, le Ton s'appelle *Authentique* : mais ſi le Chant deſcend ou finit à la Dominante, le Ton eſt *Plagal*. Je prends ici ces mots de *Tonique* & de *Dominante* dans l'acception muſicale.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'obſervent plus que dans le Plain-Chant ; &, ſoit qu'on place la Finale au bas du Diapaſon, ce qui rend le Ton *Authentique* ; ſoit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal* ; pourvu qu'au ſurplus la Modulation ſoit régulière, la Muſique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapaſon que puiſſe tomber la Finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit Tons de l'Egliſe Romaine quatre Tons *Authentiques* ; ſavoir, le premier, le troiſième, le cinquième & le ſeptième. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique* celle dont le ſujet procédoit en montant ; mais cette dénomination n'eſt plus d'uſage.

B

B *fa ſi*, ou B *fa b mi*, ou ſimplement B. Nom du ſeptième Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répetent le B, diſant B *mi* quand il eſt naturel, B *fa* quand il eſt Bémol; mais les François l'appellent *Si*. (Voyez Si.)

B *Mol*. (Voyez Bemol.)

B *Quarre*. (Voyez Bequarre.)

BALLET, *ſ. m.* Action théâtrale qui ſe repréſente par la Danſe guidée par la Muſique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danſer, chanter, ſe réjouir.

La Muſique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la Muſique vocale, parce qu'elle eſt chargée de ſignifier plus de choſes, que c'eſt à elle ſeule d'inſpirer au Danſeur la chaleur & l'expreſſion que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle ſupplée, dans le langage de l'ame & des paſſions, tout ce que la Danſe ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet eſt encore le nom qu'on donne en France à une bizarre ſorte d'Opéra, où la Danſe n'eſt guéres mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets* les Actes forment autant de ſujets différens liés ſeulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevroit jamais ſi l'Auteur n'avoit ſoin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement *Divertiſſemens* ou *Fêtes*. Ce ſont des ſuites de Danſes qui ſe ſuccèdent ſans ſujet, ni liaiſon entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs Danſeurs ne ſavent vous dire autre choſe ſinon qu'ils danſent bien. Cette Ordonnance peu théâtrale ſuffit pour un Bal où chaque Acteur a rempli ſon objet lorſqu'il s'eſt amuſé lui-même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux perſonnes le diſpenſe d'en donner à la choſe; mais ce défaut de ſujet & de liaiſon ne doit jamais être ſouffert ſur la Scène, pas même dans la repréſentation d'un Bal, où le tout doit être lié par quelque action ſecrette qui ſoutienne l'atten-

tion & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adresse d'Auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opera François, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes vénitiennes*, Acte du Bal.

En général, toute Danse qui ne peint rien qu'elle-même, & tout *Ballet* qui n'est qu'un Bal, doivent être bannis du Théâtre lyrique. En effet, l'action de la Scène est toujours la représentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi, quoique la Danse de Société puisse ne rien représenter qu'elle même, la Danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose, de même que l'Acteur chantant représente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *Ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques & où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, & à faire penser au Spectateur toute autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la Scène, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige, d'ailleurs, tant de subtilité dans le Dialogue, que le Musicien se trouve dans un Pays perdu parmi les pointes, les allusions, & les épigrammes, tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment: comme qu'on fasse, il n'y aura jamais que le sentiment qui puisse amener celui-ci sur la Scène & l'identifier, pour ainsi dire, avec les Acteurs; tout ce qui n'est qu'intellectuel l'arrache à la Pièce, & le rend à lui-même. Aussi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'esprit au Théâtre sont ceux qui se soucient le moins de l'illusion. Que fera donc le Musicien sur des Drames qui ne donnent aucune prise à sont Art? Si la Musique ne peint que des sentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques, telles que les allégories, où l'esprit est sans cesse occupé du rapport des objets qu'on lui présente avec ceux qu'on veut lui rappeller?

Quand les Compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur Art, ils mettront, avec plus de discernement

dans le choix des Drames dont ils ſe chargent, plus de vérité dans l'expreſſion de leurs ſujets ; & quand les paroles des Opera diront quelque choſe, la Muſique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, *adj.* Mode Barbare. Voyez LYDIEN.

BARCAROLLES, *ſ. f.* Sorte de Chanſons en Langue Vénitienne que chantent les Gondoliers à Veniſe. Quoique les Airs des *Barcarolles* ſoient faits pour le Peuple, & ſouvent compoſés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent ſi agréable, qu'il n'y a pas de Muſicien dans toute l'Italie qui ne ſe pique d'en ſavoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théâtres, les met à portée de ſe former ſans frais l'oreille & le goût ; de ſorte qu'ils compoſent & chantent leurs Airs en gens qui, ſans ignorer les fineſſes de la Muſique, ne veulent point altérer le genre ſimple & naturel de leurs *Barcarolles*. Les paroles de ces Chanſons ſont communément plus que naturelles, comme les converſations de ceux qui les chantent : mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du Peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en paſſionnent facilement, ſéduits par la beauté des Airs ; de ſorte que pluſieurs Curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Taſſe, que la plupart des Gondoliers ſavent par cœur une grande partie de ſon Poëme de *la Jéruſalem délivrée*, que pluſieurs le ſavent tout entier, qu'ils paſſent les nuits d'été ſur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'eſt aſſurément une belle *Barcarolle* que le Poëme du Taſſe, qu'Homere ſeul eut avant lui l'honneur d'être ainſi chanté, & que nul autre Poëme Epique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très-ſinguliers, & très-reſpectés jadis dans les Gaules, leſquels étoient à la fois Prêtres, Prophètes, Poëtes, & Muſiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *Parat*, chanter ; & Camden convient avec Feſtus que *Barde* ſignifie un Chanteur, en Celtique *Bard*.

BARIPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainſi cinq des huit Sons ou cordes ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme ; ſavoir, l'Hypaté-Hypaton, l'Hypaté-Méſon, la

Mèſe, la Paramèſe, & la Neté-Dièzeugménon. (Voyez Pycni, Son, Tetracorde.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Baſſe. (Voyez Concordant.)

BAROQUE. Une Muſique *Baroque* eſt celle dont l'Harmonie eſt confuſe, chargée de Modulations & Diſſonnances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

BARRÉ, C *barré*, ſorte de Meſure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Meſure, ſur les cinq lignes de la Portée, pour ſéparer la Meſure qui finit de celle qui recommence. Ainſi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une Meſure complette, égale en valeur & en durée à chacune des autres Meſures compriſes entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas: mais comme il y a pluſieurs ſortes de Meſures qui different conſidérablement en durée, les mêmes différences ſe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces eſpèces de Meſures. Ainſi dans le grand Triple qui ſe marque par ce ſigne $\frac{3}{1}$ & qui ſe bat lentement, la ſomme des Notes compriſes entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui ſe bat vîte, les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur: de ſorte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette dernière Meſure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

Le principal uſage des *Barres* eſt de diſtinguer les Meſures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel ſe fait toujours ſur la Note qui ſuit immédiatement la *Barre*. Elles ſervent auſſi dans les Partitions à montrer les Meſures correſpondantes dans chaque Portée. (Voyez Partition.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eſt aviſé de tirer des *Barres* de Meſure en Meſure. Auparavant la Muſique étoit ſimple; on n'y voyoit guères que des Rondes, des Blanches & des Noires, peu de Croches, preſque jamais de Doubles-Croches. Avec des diviſions moins inégales, la Meſure en étoit plus aiſée à ſuivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Muſiciens embarraſſés à bien exécuter l'ancienne

Muſique d'Orlande & de Claudin. Ils ſe perdoient dans la Meſure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne ſuivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Muſiciens de Henri III & de Charles IX.

BAS, en Muſique, ſignifie la même choſe que *Grave*, & ce terme eſt oppoſé à *haut* ou *aigu*. On dit ainſi que le Ton eſt trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* ſignifie auſſi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce ſens il eſt oppoſé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou pſalmodier à *Baſſe-voix*. Il chantoit ou parloit ſi *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

> Coulez ſi lentement & murmurez ſi *bas*,
> Qu'Iſſé ne vous entende pas.
>
> *La Motte.*

Bas ſe dit encore, dans la ſubdiviſion des Deſſus chantans, de celui des deux qui eſt au-deſſous de l'autre; ou, pour mieux dire, *Bas*-Deſſus eſt un Deſſus dont le Diapaſon eſt au-deſſous du *Medium* ordinaire. (Voyez DESSUS.)

BASSE. Celle de quatre Parties de la Muſique qui eſt au-deſſous des autres, la plus baſſe de toutes, d'où lui vient le nom de *Baſſe*. (Voyez PARTITION.)

La *Baſſe* eſt la plus importante des Parties, c'eſt ſur elle que s'établit le corps de l'Harmonie; auſſi eſt-ce une maxime chez les Muſiciens que, quand la *Baſſe* eſt bonne, rarement l'Harmonie eſt mauvaiſe.

Il y a pluſieurs ſortes de *Baſſes*. *Baſſe-fondamentale*, dont nous ferons un Article ci-après.

Baſſe-continue: ainſi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la Pièce. Son principal uſage, outre celui de régler l'Harmonie, eſt de ſoutenir la Voix & de conſerver le Ton. On prétend que c'eſt un *Ludovico Viana*, dont il en reſte un Traité, qui vers le commencement du dernier ſiècle, la mit le premier en uſage.

Baſſe-figurée, qui, au lieu d'une ſeule Note, en partage la valeur en pluſieurs autres Notes ſous un même Accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE.)

Baſſe-contrainte, dont le ſujet ou le Chant, borné à un petit nombre de Meſures, comme quatre ou huit, recom-

mence sans cesse, tandis que les Parties supérieures poursuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manières. Cette *Basse* appartient originairement aux Couplets de la Chaconne; mais on ne s'y asservit plus aujourd'hui. La *Basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent insensiblement l'ame, & la disposent à la langueur & à la tristesse On en voit des exemples dans plusieurs Scènes des Opéra François. Mais si ces *Basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne sont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces Chants, retournés de mille manières & cependant monotones, produisent des renversemens peu harmonieux & sont eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le Dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *Basse*.

Basse-chantante est l'espèce de Voix qui chante la Partie de la Basse. Il y a des *Basses-récitantes* & des *Basses-de-Chœur*; des Concordans ou *Basse-tailles* qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Basse*; des *Basses* proprement dites que l'usage fait encore appeller *Basse-tailles*, & enfin des *Basse-Contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Basse* sous la *Basse* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-basses*, qui sont des instrumens.

BASSE-FONDAMENTALE, est celle qui n'est formée que des Sons fondamentaux de l'Harmonie; de sorte qu'au dessous de chaque Accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet Accord, c'est-à-dire celui duquel il dérive par les règles de l'Harmonie. Par où l'on voit que la *Basse-fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession régulière & fondamentale, sans quoi la marche des Parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le système de M. Rameau que j'ai suivi dans cet Ouvrage, tout Accord, quoique formé de plusieurs Sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental; savoir, celui qui a produit cet Accord & qui lui sert de *Basse* dans l'ordre direct &

naturel. Or, la *Baſſe* qui règne ſous toutes les autres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords : car entre tous les Sons qui forment un Accord, le Compoſiteur peut porter à la *Baſſe* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *Baſſe*, au beau Chant, & ſur-tout à l'expreſſion, comme je l'expliquerai dans la ſuite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à ſa place naturelle qui eſt la *Baſſe*, ſe tranſporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout ; & un tel Accord s'appelle Accord renverſé. Dans le fond un Accord renverſé ne différe point de l'Accord direct qui l'a produit ; car ce ſont toujours les mêmes Sons : mais ces Sons formant des combinaiſons différentes, on a long-tems pris toutes ces combinaiſons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les diſtinguer, comme ſi la différence des noms en produiſoit réellement dans l'eſpèce.

M. Rameau a montré dans ſon Traité de l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ſes Elemens de Muſique, a fait voir encore plus clairement, que pluſieurs de ces prétendus Accords n'étoient que des renverſemens d'un ſeul. Ainſi l'Accord de Sixte n'eſt qu'un Accord parfait dont la Tierce eſt tranſportée à la *Baſſe* ; en y portant la Quinte on aura l'Accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaiſons d'un Accord qui n'a que trois Sons ; ceux qui en ont quatre ſont ſuſceptibles de quatre combinaiſons, chaque Son pouvant être porté à la *Baſſe*. Mais en portant au-deſſous de celle-ci un autre *Baſſe* qui, ſous toutes les combinaiſons d'un même Accord, préſente toujours le Son fondamental, il eſt évident qu'on réduit au tiers le nombre des Accords conſonnans, & au quart le nombre des diſſonnans. Ajoûtez à cela tous les Accords par ſuppoſition qui ſe réduiſent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'Harmonie ſimplifiée à un point qu'on n'eût jamais eſpéré dans l'état de confuſion où étoient ſes règles avant M. Rameau. C'eſt certainement, comme l'obſerve cet Auteur, une choſe étonnante qu'on ait pû pouſſer la pratique de cet Art au point où elle eſt parvenue ſans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les règles ſans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'eſt la *Baſſe-fondamentale* ſous les Accords, parlons maintenant de ſa marche & de la manière dont elle lie ces Accords entre eux. Les préceptes de l'Art ſur ce point peuvent ſe réduire aux ſix règles ſuivantes.

I. La *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais ſonner d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton où l'on eſt, ou de celui où l'on veut paſſer. C'eſt la première & la plus indiſpenſable de toutes ſes règles.

II. Par la ſeconde, ſa marche doit être tellement ſoumiſe aux loix de la Modulation, qu'elle ne laiſſe jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre; c'eſt-à-dire que la *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laiſſer oublier un moment dans quel Ton l'on eſt.

III. Par la troiſième, elle eſt aſſujettie à la liaiſon des Accords & à la préparation des Diſſonnances : préparation qui n'eſt, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaiſon, & qui, par conſéquent, n'eſt jamais néceſſaire quand la liaiſon peut exiſter ſans elle. (Voyez LIAISON, PRÉPARER.)

IV. Par la quatrième, elle doit, après toute Diſſonnance, ſuivre le progrès qui lui eſt preſcrit par la néceſſité de la ſauver. (Voyez SAUVER.)

V. Par la cinquième, qui n'eſt qu'une ſuite des précédentes, la *Baſſe-fondamentale* ne doit marcher que par Intervalles conſonnans; ſi ce n'eſt ſeulement dans un acte de Cadence rompue, ou après un Accord de Septième diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *Baſſe-fondamentale* eſt mauvaiſe.

VI. Enfin, par la ſixième, la *Baſſe-fondamentale* ou l'Harmonie ne doit pas ſyncoper, mais marquer la Meſure & les Tems par des changemens d'Accords bien cadencés; en ſorte, par exemple, que les Diſſonnances qui doivent être préparées le ſoient ſur le Tems foible, mais ſur-tout que tous les repos ſe trouvent ſur le Tems fort. Cette ſixième règle ſouffre une infinité d'exceptions : mais le Compoſiteur doit pourtant y ſonger, s'il veut faire une Muſique où le mouvement ſoit bien marqué, & dont la Meſure tombe avec grace.

Partout où ces règles ſeront obſervées, l'Harmonie ſera

régulière & ſans faute ; ce qui n'empêchera pas que la Muſique n'en puiſſe être déteſtable. (Voyez Composition.)

Un mot d'éclairciſſement ſur la cinquième règle ne ſera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *Baſſe-fondamentale* ; ſi elle eſt bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choſes : ou des Accords parfaits ſur des mouvemens conſonnans, ſans leſquels ces Accords n'auroient point de liaiſon, ou des Accords diſſonnans dans des actes de Cadence ; en tout autre cas la Diſſonnance ne ſauroit être ni bien placée, ni bien ſauvée.

Il ſuit de-là que la *Baſſe-fondamentale* ne peut marcher régulièrement que d'une de ces trois manières. 1°. Monter ou deſcendre de Tierce ou de Sixte. 2°. De Quarte ou de Quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Diſſonnance qui forme la liaiſon, ou par licence ſur un Accord parfait. Quant à la deſcente diatonique, c'eſt une marche abſolument interdite à la *Baſſe-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits conſécutifs, ſéparés par un repos exprimé ou ſous-entendu : cette règle n'a point d'autre exception, & c'eſt pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains paſſages, que M. Rameau a fait deſcendre diatoniquement la *Baſſe-fondamentale* ſous des Accords de Septième ; ce qui ne ſe peut en bonne Harmonie. (Voyez Cadence, Dissonance.)

La *Baſſe-fondamentale* qu'on n'ajoûte que pour ſervir de preuve à l'Harmonie, ſe retranche dans l'exécution, & ſouvent elle y feroit un fort mauvais effet ; car elle eſt, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuſe par les retours fréquens du même Accord qu'on déguiſe & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manières ſur la Baſſe-continue ; ſans compter que les divers renverſemens d'Harmonie fourniſſent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au Chant, & une nouvelle énergie à l'expreſſion. (Voyez Accord, Renversement.)

Si la *Baſſe-fondamentale* ne ſert pas à compoſer de bonne Muſique, me dira-t-on ; ſi même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc eſt-elle utile ? Je réponds qu'en premier lieu elle ſert de règle aux Ecoliers pour apprendre à former une harmonie régulière & à donner à tou-

tes les Parties la marche diatonique & élémentaire qui leur eſt preſcrite par cette *Baſſe-fondamentale*. Elle ſert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver ſi une Harmonie déjà faite eſt bonne & régulière; car toute Harmonie qui ne peut être ſoumiſe à une *Baſſe-fondamentale* eſt régulièrement mauvaiſe. Elle ſert enfin à trouver une Baſſe-continue ſous un Chant donné; quoiqu'à la vérité celui qui ne ſaura pas faire directement une Baſſe-continue ne fera guères mieux une *Baſſe-fondamentale*, & bien moins encore ſaura-t-il transformer cette *Baſſe-fondamentale* en une bonne Baſſe-continue. Voici toutefois les principales règles que donne M. Rameau pour trouver la *Baſſe-fondamentale* d'un Chant donné.

I. S'aſſurer du Ton & du Mode par leſquels on commence, & de tous ceux par où l'on paſſe. Il y a auſſi des règles pour cette recherche des Tons, mais ſi longues, ſi vagues, ſi incomplettes, que l'oreille eſt formée, à cet égard, long-tems avant que les règles ſoient appriſes, & que le ſtupide qui voudra tenter de les employer, n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, ſans jamais ſavoir où il eſt.

II. Eſſayer ſucceſſivement ſous chaque Note les cordes principales du Ton, commençant par les plus analogues, & paſſant juſqu'aux plus éloignées, lorſque l'on s'y voit forcé.

III. Conſidérer ſi la corde choiſie peut cadrer avec le Deſſus dans ce qui précède & dans ce qui ſuit par une bonne ſucceſſion fondamentale, & quand cela ne ſe peut, revenir ſur ſes pas.

IV. Ne changer la Note de *Baſſe-fondamentale* que lorſqu'on a épuiſé toutes les Notes conſécutives du Deſſus qui peuvent entrer dans ſon Accord, ou que quelque Note ſyncopant dans le Chant peut recevoir deux ou pluſieurs Notes de Baſſe, pour préparer des Diſſonnances ſauvées enſuite régulièrement.

V. Etudier l'entrelacement des Phraſes, les ſucceſſions poſſibles de Cadences, ſoit pleines, ſoit évitées, & ſurtout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Meſures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours ſur les Cadences parfaites ou irrégulières.

VI. Enfin, obſerver toutes les règles données ci-devant

pour la compoſition de la *Baſſe fondamentale.* Voilà les principales obſervations à faire pour en trouver une ſous un Chant donné ; car il y en a quelquefois pluſieurs de trouvables : mais, quoi qu'on en puiſſe dire, ſi le Chant a de l'Accent & du caractère, il n'y a qu'une bonne *Baſſe-fondamentale* qu'on lui puiſſe adapter.

Après avoir expoſé ſommairement la manière de compoſer une *Baſſe-fondamentale*, il reſteroit à donner les moyens de la transformer en Baſſe-continue ; & cela ſeroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau Chant de cette Baſſe : mais ne croyons pas que la Baſſe qui eſt le guide & le ſoutien de l'Harmonie, l'ame &, pour ainſi dire, l'interprète du Chant, ſe borne à des règles ſi ſimples ; il y en a d'autres qui naiſſent d'un principe plus sûr & plus radical, principe fécond mais caché, qui a été ſenti par tous les Artiſtes de génie, ſans avoir été développé par perſonne. Je penſe en avoir jetté le germe dans ma Lettre ſur la Muſique Françoiſe. J'en ai dit aſſez pour ceux qui m'entendent ; je n'en dirois jamais aſſez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du Syſtême ingénieux de M. Serre de Genève, ni de ſa double *Baſſe-fondamentale* ; parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une ſagacité digne d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez SYSTÉME.)

BATARD. *Nothus.* C'eſt l'épithète donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a ſa finale en *ſi*, & conſéquemment ſa Quinte fauſſe ; ce qui le retranche des Modes authentiques : & au Mode Éolien, dont la finale eſt en *fa*, & la Quarte ſuperflue ; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaiſſe qui traverſe perpendiculairement une ou pluſieurs lignes de la Portée, & qui, ſelon le nombre des lignes qu'il embraſſe, exprime une plus grande ou moindre quantité de Meſures qu'on doit paſſer en ſilence.

Anciennement il y avoit autant de ſortes de *Bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Meſure, juſqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en ſilence s'avaluoit par un *Bâton* qui, partant

tant d'une ligne, traverſoit trois eſpaces & alloit joindre la quatrième ligne.

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* eſt de quatre Meſures : ce *Bâton*, partant d'une ligne, traverſe la ſuivante & va joindre la troiſième. (*Planche* A. *figure* 12.) On le répete une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Meſures, ou douze, ou tout autre multiplie de quatre, & l'on ajoûte ordinairement au-deſſus un chiffre qui diſpenſe de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainſi les ſignes couverts du chiffre 16. dans la même figure 12, indiquent un ſilence de ſeize Meſures. Je ne vois pas trop à quoi bon ce double ſigne d'une même choſe. Auſſi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la Muſique ſuggère toujours les premiers moyens d'en abréger les ſignes, commencent-ils à ſupprimer les *Bâtons*, auxquels ils ſubſtituent le chiffre qui marque le nombre de Meſures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, eſt de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres ſemblables qui peuvent marquer l'eſpèce de la Meſure employée. Ainſi, dans la figure 13, il faut bien diſtinguer le ſigne du *trois Tems* d'avec le nombre des Pauſes à compter, de peur qu'au lieu de 31 Meſures ou Pauſes, on n'en comptât 331.

Le plus petit *Bâton* eſt de deux Meſures, & traverſant un ſeul eſpace, il s'étend ſeulement d'une ligne à ſa voiſine. (*Même Planche*, *figure* 12.)

Les autres moindres ſilences, comme d'une Meſure, d'une demi-Meſure, d'un Tems, d'un demi-Tems, *&c.* s'expriment par les mots de *Pauſe*, de *demi-Pauſe*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il eſt aiſé de comprendre qu'en combinant tous ces ſignes, on peut exprimer à volonté des ſilences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *Bâtons* des ſilences, d'autres *Bâtons* préciſément de même figure, qui ſous le nom de Pauſes initiales ſervoient dans nos anciennes Muſiques à annoncer le Mode, c'eſt-à-dire, la Meſure, & dont nous parlerons au mot Mode.

BATON DE MESURE, eſt un Bâton fort court, ou même un rouleau de papier dont le Maître de Muſique ſe ſert dans un Concert pour regler le mouvement & marquer la Meſure & le Tems. (Voyez Battre la Mesure.)

A l'Opera de Paris il n'eſt pas queſtion d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros Bâton de bois bien dur, dont le Maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT. *ſ. m.* Agrément du Chant François, qui conſiſte à élever & battre un Trill ſur une Note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *Battement*, que la Cadence commence par la Note ſupérieure à celle ſur laquelle elle eſt marquée; après quoi l'on bat alternativement cette Note ſupérieure & la véritable: au lieu que le *Battement* commence par le ſon même de la Note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui eſt au-deſſus. Ainſi ces coups de goſier, *mi re mi re mi re ut ut* ſont une Cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi*, ſont un *Battement*.

BATTEMENS *au pluriel.* Lorſque deux Sons forts & ſoutenus, comme ceux de l'Orgue, ſont mal d'accord & diſſonnent entr'eux à l'approche d'un Intervalle conſonnant, ils forment, par ſecouſſes plus ou moins fréquentes, des renflemens de ſon qui font, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'eſt pourquoi M. Sauveur leur a auſſi donné le nom de *Battemens*. Ces *Battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'Intervalle approche plus de la juſteſſe, & lorſqu'il y parvient, ils ſe confondent avec les vibrations du Son.

M. Serre prétend, dans ſes *Eſſais ſur les Principes de l'Harmonie*, que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne ſont qu'une apparence acouſtique occaſionnée par les vibrations co-incidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens*, ſelon lui, n'ont pas moins lieu lorſque l'Intervalle eſt conſonnant; mais la rapidité avec laquelle ils ſe confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les diſtinguer, il en doit réſulter, non la ceſſation abſolue de ces *Battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une eſpèce de foible Bourdon, tel préciſément que celui qui réſulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & conſonnans. (On peut voir au mot *Syſtême*, que des Diſſonnances les donnent auſſi.) „ Ce „ qu'il y a de bien certain “, continue M. Serre, „ c'eſt „ que ces *Battemens*, ces vibrations co-incidentes qui ſe „ ſuivent avec plus ou moins de rapidité, ſont exactement

„ ſochrones aux vibrations que feroit réellement le Son „ fondamental, ſi, par le moyen d'un troiſième Corps ſo„ nore, on le faiſoit actuellement réſonner. „

Cette explication, très-ſpécieuſe, n'eſt peut-être pas ſans difficulté; car le rapport de deux Sons n'eſt jamais plus compoſé que quand il approche de la ſimplicité qui en fait une conſonnance, & jamais les vibrations ne doivent co-incider plus rarement que quand elles touchent preſque à l'Iſochroniſme. D'où il ſuivroit, ce me ſemble, que les *Battemens* devroient ſe ralentir à meſure qu'ils s'accélèrent, puis ſe réunir tout d'un coup à l'inſtant que l'Accord eſt juſte.

L'obſervation des *Battemens* eſt une bonne règle à conſulter ſur le meilleur ſyſtême de Tempérament: (Voyez TEMPERAMENT.) Car il eſt clair que de tous les Tempéramens poſſibles celui qui laiſſe le moins de *Battemens* dans l'Orgue, eſt celui que l'oreille & la Nature préfèrent. Or, c'eſt une expérience conſtante & reconnue de tous les Facteurs, que les altérations des Tierces majeures produiſent des *Battemens* plus ſenſibles & plus déſagréables que celles des Quintes. Ainſi la Nature elle-même a choiſi.

BATTERIE. *ſ. f.* Manière de frapper & répéter ſucceſſivement ſur diverſes cordes d'un Inſtrument les divers Sons qui compoſent un Accord, & de paſſer ainſi d'Accord en Accord par un même mouvement de Notes. La *Batterie* n'eſt qu'un Arpége continué, mais dont toutes les Notes ſont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpége.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la Meſure dans un Concert. (Voyez l'Article ſuivant.)

BATTRE LA MESURE. C'eſt en marquer les Tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en règlent la durée, & par leſquels toutes les Meſures ſemblables ſont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en Tems, dans l'exécution.

Il y a des Meſures qui ne ſe *battent* qu'à un Tems, d'autres à deux, à trois ou à quatre; ce qui eſt le plus grand nombre de Tems marqués que puiſſe renfermer une Meſure: encore une Meſure à quatre Tems peut-elle toujours ſe réſoudre en deux Meſures à deux Tems. Dans toutes ces différentes Meſures le Temps frappé eſt toujours ſur la Note qui ſuit la barre immédiatement; le Tems levé eſt

toujours celui qui la précède, à moins que la Mesure ne soit à un seul Tems ; & même, alors, il faut toujours supposer le Tems foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de viteſſe qu'on donne à la Mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des Notes qui composent la Mesure. On voit bien qu'une Mesure qui contient une Ronde doit se *battre* plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une Noire. 2°. Du Mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'Air ; *Gai*, *Vîte*, *Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le Mouvement d'une même sorte de Mesure. 3°. Enfin du caractère de l'Air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai Mouvement.

Les Musiciens François ne *battent* pas la *Mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Mesure à quatre Tems, frappent successivement les deux premiers Tems & lèvent les deux autres ; ils frappent aussi les deux premiers dans la Mesure à trois tems, & lèvent le troisième. Les François ne frappent jamais que le premier Tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Musique Françoise auroit beaucoup plus besoin que l'Italienne d'une Mesure bien marquée ; car elle ne porte point sa cadence en elle-même ; ses Mouvemens n'ont aucune précision naturelle : on presse, on ralentit la Mesure au gré du Chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la Mesure*, & que le petit Prophète compare plaisemment à un Bucheron qui coupe du bois ! Mais c'est un mal inévitable ; sans ce bruit on ne pourroit sentir la Mesure ; la Musique par elle-même ne la marque pas : aussi les Etrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'est ici l'une des différences spécifiques de la Musique Françoise à l'Italienne. En Italie la Mesure est l'ame de la Musique ; c'est la Mesure bien sentie qui lui donne cet accent qui la rend si charmante ; c'est la Mesure aussi qui gouverne le Musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est le Musicien qui gouverne la Mesure ; il l'énerve & la dé-

figure ſans ſcrupule. Que dis-je? Le bon goût même conſiſte à ne la pas laiſſer ſentir; précaution dont, au reſte, elle n'a pas grand beſoin. L'Opéra de Paris eſt le ſeul Théâtre de l'Europe où l'on *batte la Meſure* ſans la ſuivre; partout ailleurs on la ſuit ſans la *battre*.

Il règne là-deſſus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aiſément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par inſtinct la *Meſure* d'un Air qu'il entend, que parce qu'il la ſent vivement; & c'eſt, au contraire, parce qu'elle n'eſt pas aſſez ſenſible ou qu'il ne la ſent pas aſſez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de ſuppléer ce qui manque en ce point à ſon oreille. Pour peu qu'une Muſique donne priſe à la cadence, on voit la plûpart des François qui l'écoutent faire mille contorſions & un bruit terrible pour aider la Meſure à marcher ou leur oreille à la ſentir. Subſtituez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geſte qui s'accorde avec la Meſure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens ſont moins ſenſibles à la Meſure que les François? Il y a tel de mes Lecteurs qui ne ſe feroit guères preſſer pour le dire; mais, dira-t-il auſſi, que les Muſiciens les plus habiles ſont ceux qui ſentent le moins la Meſure? Il eſt inconteſtable que ce ſont ceux qui la *battent* le moins; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la ſentir continuellement, ils ne *la battent* plus du tout; c'eſt un fait d'expérience qui eſt ſous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la Meſure* que parce qu'ils ne la ſentent pas aſſez, ne la *battent* plus dans les Airs où elle n'eſt point ſenſible; & je répondrai que c'eſt parce qu'alors ils ne la ſentent point du tout. Il faut que l'oreille ſoit frappée au moins d'un foible ſentiment de Meſure pour que l'inſtinct cherche à le renforcer.

Les Anciens, dit M. Burette, *battoient la Meſure* en pluſieurs façons. La plus ordinaire conſiſtoit dans le mouvement du pied qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, ſelon la meſure des deux Tems égaux ou inégaux. (Voyez RHYTHME.) C'étoit ordinairement la fonction du Maître de Muſique appellé Coryphée, Κορυφαῖος, parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Muſiciens

& dans une situation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Mesure se nommoient en Grec ποδόκτυποι, & ποδοψόφοι, à cause du bruit de leurs pieds, συντονάριοι, à cause de l'uniformité du geste, & si l'on peut parler ainsi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Tems. Ils s'appelloient en Latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garnissoient ordinairement leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de bois ou de fer, destinées à rendre la percussion rhythmique plus éclatante, nommées en Grec πρυντέζια, κρύπαλα, κρύπετα; & en Latin *pedicula*, *scabella* ou *scabilla*, à cause qu'elles ressembloient à de petits marche-pieds ou de petites escabelles.

Ils *battoient la Mesure*, non-seulement du pied, mais aussi de la main droite dont ils réunissoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainsi le Rhythme s'appelloit *Manuductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des sandales, les Anciens avoient encore, pour *battre la Mesure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des ossemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les Castagnettes, le Triangle & autres pareils Instrumens.

Tout ce bruit si désagréable & si superflu parmi nous, à cause de l'égalité constante de la Mesure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rhythmes exigeoient un Accord plus difficile & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuse & plus piquante. Encore peut-on dire que l'usage de battre ainsi ne s'introduisit qu'à Mesure que la Mélodie devint plus languissante, & perdit de son accent & de son énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces Batteurs de Mesure, & dans la Musique de la plus haute antiquité l'on n'en trouve plus du tout.

BÉMOL ou B MOL. *s. m.* Caractère de Musique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abbaisser d'un semi-Ton mineur la Note à laquelle il est joint. (Voyez SEMI-TON.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à six des Notes de l'Octave, desquelles il fit son célèbre Hexacorde, laissa la septième sans autre nom que celui de la lettre B

qui lui eſt propre, comme le C à *l'ut*, le D au *re*, &c. Or ce B ſe chantoit de deux manières ; ſavoir, à un ton au-deſſus du *la*, ſelon l'ordre naturel de la Gamme, ou ſeulement à un ſemi-Ton du même *la*, lorſqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes ; car il n'étoit pas encore queſtion de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *ſi* ſonnant aſſez durement, à cauſe des trois Tons conſécutifs, on jugea qu'il faiſoit à l'oreille un effet ſemblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main : c'eſt pourquoi on l'appella B *dur* ou B *quarre* en Italien B *quadro*. Dans le ſecond cas, au contraire, on trouva que le *ſi* étoit extrêmement doux ; c'eſt pourquoi on l'appella B *mol* ; par la même analogie on auroit pu l'appeller auſſi B *rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois B *tondo*.

Il y a deux manières d'employer le *Bémol* ; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note eſt preſque toujours la Note-ſenſible dans les Tons majeurs, & quelquefois la ſixième Note dans les Tons mineurs, quand la Clef n'eſt pas correctement armée. Le *Bémol* accidentel n'altère que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Meſure, ſe trouvent ſur le même degré ſans aucun ſigne contraire.

L'autre manière eſt d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie, il agit dans toute la ſuite de l'Air & ſur toutes les Notes placées ſur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne ſoit détruit accidentellement par quelque Dièſe ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La poſition des *Bémols* à la Clef n'eſt pas arbitraire ; en voici la raiſon. Ils ſont deſtinés à changer le lieu des ſemi-Tons de l'Echelle : or ces deux ſemi-Tons doivent toujours garder entre eux des Intervalles preſcrits ; ſavoir, celui d'une Quarte d'un côté, & celui d'une Quinte de l'autre. Ainſi la Note *mi* inférieure de ſon ſemi-Ton fait au grave la Quinte du *ſi* qui eſt ſon homologue dans l'autre ſemi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *ſi*, & réciproquement la Note *ſi* fait au grave la Quarte du *mi*, & à l'aigu la Quinte du même *mi*.

Si donc laiſſant, par exemple, le *ſi* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le ſemi-Ton changeroit de lieu & ſe trouveroit deſcendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol*. Or,

dans cette position, l'on voit que les deux semi-Tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite ; car le *re*, qui seroit la Note inférieure de l'un, feroit au grave la Sixte du *si* son homologue dans l'autre ; & à l'aigu, la Tierce du même *si* ; & ce *si* feroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainsi les deux semi-Tons seroient trop voisins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *Bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre Note de l'Octave que par *si*, la seule qui n'a pas le même inconvénient ; car bien que le semi-Ton y change de place, &, cessant d'être entre le *si* & l'*ut*, descende entre le *si Bémol* & le *la*, toutefois l'ordre prescrit n'est point détruit ; le *la*, dans ce nouvel arrangement, se trouvant d'un côté à la Quarte & de l'autre à la Quinte du *mi* son homologue, & réciproquement.

La même raison qui fait placer le premier *Bémol* sur le *si*, fait mettre le second sur le *mi*, & ainsi de suite, en montant de Quarte ou descendant de Quinte jusqu'au *sol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit ensuite ne differe point du *si* dans la pratique. Cela fait donc une suite de cinq *Bémols* dans cet ordre :

1 2 3 4 5
Si Mi La Re Sol.

Toujours par la même raison, l'on ne sauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, sans employer aussi ceux qui les précèdent : ainsi le *Bémol* du *mi* ne se pose qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des suivans qu'avec tous ceux qui le précèdent.

On trouvera dans l'Article *Clef* une formule pour savoir tout d'un coup si un Ton ou un Mode donné doit porter des *Bémols* à la Clef, & combien.

BÉMOLISER. *v. a.* Marquer une Note d'un *Bémol*, ou armer la Clef par *Bémol*. *Bémolisez* ce *mi*. Il faut *bémoliser* la Clef pour le Ton de *fa*.

BÉQUARRE ou B QUARRE. *s. m.* Caractère de Musique qui s'écrit ainsi ♮, & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note, ayant été précédemment haussée par un Dièse ou baissée par un *Bémol*, doit être remise à son élevation naturelle ou diatonique.

Le *Béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet Auteur, qui donna des noms aux six premières Notes de l'Octave, n'en laissa point d'autre que la lettre B pour exprimer le *si* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, sa lettre correspondante; & comme le Chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella simplement *b dur*, *b quarré*, ou *b quarre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'Article précédent.

Le *Béquarre* servit dans la suite à détruire l'effet du Bémol antérieur sur la Note qui suivoit le *Béquarre*: c'est que le Bémol se plaçant ordinairement sur le *si*, le *Béquarre* qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce Bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la Note *si* sans altération. A la fin on s'en servit par extension, & faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du Dièse, & c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *Béquarre* efface également le Dièse ou le Bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire. Si le Dièse ou le Bémol étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *Béquarre* dans toutes les Notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il s'y présente un nouveau Bémol ou un nouveau Dièse. Mais si le Bémol ou le Dièse sont à la Clef, le *Béquarre* ne les efface que pour la Note qu'il précède immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui suivent dans la même Mesure & sur le même degré; & à chaque Note altérée à la Clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *Béquarres*. Tout cela est assez mal entendu; mais tel est l'usage.

Quelques-uns donnoient un autre sens au *Béquarre*, & lui accordant seulement le droit d'effacer les Dièses ou Bémols accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef: de sorte qu'en ce sens sur un *fa* dièsé, ou sur un *si* bémolisé à la Clef, le *Béquarre* ne serviroit qu'à détruire un Dièse accidentel sur ce *si*, ou un Bémol sur ce *fa*, & signifieroit toujours le *fa* Dièse ou le *si* Bémol tel qu'il est à la Clef.

D'autres, enfin, se servoient bien du *Béquarre* pour effacer le Bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour effacer le Dièse: c'est le Bémol seulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier uſage a tout-à-fait prévalu ; ceux-ci deviennent plus rares, & s'aboliſſent de jour en jour ; mais il eſt bon d'y faire attention en liſant d'anciennes Muſiques, ſans quoi l'on ſe tromperoit ſouvent.

BI. Syllabe dont quelques Muſiciens étrangers ſe ſervoient autrefois pour prononcer le Son de la Gamme que les François appellent *Si*. (Voyez SI.)

BISCROME. *ſ. f.* Mot Italien qui ſignifie *Triples-croches*. Quand ce mot eſt écrit ſous une ſuite de Notes égales & de plus grande valeur que des Triples-croches, il marque qu'il faut diviſer en Triples-croches les valeurs de toutes ces Notes, ſelon la diviſion réelle qui ſe trouve ordinairement faite au premier Tems. C'eſt une invention des Auteurs adoptée par les copiſtes, ſur-tout dans les Partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez CROCHET.)

BLANCHE *ſ. f.* C'eſt le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. (Voyez l'Article NOTES, & la valeur de la *Blanche*, Pl. E. Fig. 9.)

BOURDON. Baſſe-continue qui réſonne toujours ſur le même Ton, comme ſont communément celles des Airs appellés Muſettes. (Voyez POINT D'ORGUE.)

BOURRÉE. *ſ. f.* Sorte d'Air propre à une Danſe de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui eſt encore en uſage dans cette Province. La *Bourrée* eſt à deux Tems gais, & commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la plûpart des autres Danſes, deux Parties, & quatre Meſures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'Air on lie aſſez fréquemment la ſeconde moitié du premier Tems & la première du ſecond, par une Blanche ſyncopée.

BOUTADE. *ſ. f.* Ancienne ſorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroiſſoit exécuter impromptu. Les Muſiciens ont auſſi quelquefois donné ce nom aux Pièces ou Idées qu'ils exécutoient de même ſur leurs Inſtrumens, & qu'on appelloit autrement CAPRICE, FANTAISIE. *Voyez ces mots.*

BRAILLER. *v. n.* C'eſt excéder le volume de ſa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au Lutrin les Marguilliers de Village, & certains Muſiciens ailleurs.

BRANLE. *ſ. m.* Sorte de Danſe fort gaie qui ſe danſe en rond ſur un Air court & en Rondeau ; c'eſt-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque Couplet.

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes Muſiques au-deſſus de la Note qui finit une phraſe ou un Air, pour marquer que cette Finale doit être coupée par un ſon bref & ſec, au lieu de durer toute ſa valeur. (Voyez COUPER.) Ce mot eſt maintenant inutile, depuis qu'on a un ſigne pour l'exprimer.

BREVE. *ſ. f.* Note qui paſſe deux fois plus vîte que celle qui la précède : ainſi la Noire eſt *Brève* après une Blanche pointée, la Croche après une Noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *Brève*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainſi la Noire n'eſt pas une *Brève* après la Blanche ſimple, ni la Croche après la Noire, à moins qu'il ne ſoit queſtion de ſyncope.

C'eſt autre choſe dans le Plain-Chant. Pour répondre exactement à la quantité des ſyllabes, la *Brève* y vaut la moitié de la Longue. De plus, la Longue a quelquefois une queue pour la diſtinguer de la *Brève* qui n'en a jamais; ce qui eſt préciſément l'oppoſé de la Muſique, où la Ronde, qui n'a point de queue, eſt double de la Blanche qui en a une. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

BREVE eſt auſſi le nom que donnoient nos anciens Muſiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée*. Il y avoit deux ſortes de *Brèves*; ſavoir, la droite ou parfaite, qui ſe diviſe en trois parties égales & vaut trois Rondes ou Semi-brèves dans la Meſure triple, & la *Brève* altérée ou imparfaite, qui ſe diviſe en deux parties égales, & ne vaut que deux Semi-brèves dans la Meſure double. Cette dernière ſorte de *Brève* eſt celle qui s'indique par le ſigne du *C* barré, & les Italiens nomment encore *alla Bréve* la Meſure à deux Tems fort vîtes, dont ils ſe ſervent dans les Muſiques *da Capella*. (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLÉS, FLEURTIS. Tout cela ſe dit en Muſique de pluſieurs Notes de goût que le Muſicien ajoûte à ſa Partie dans l'exécution, pour varier un Chant ſouvent répété, pour orner des Paſſages trop ſimples, ou pour faire briller la légèreté de ſon goſier ou de ſes doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un Muſicien, que le choix & l'uſage qu'il fait de ces ornemens. La vocale Françoiſe eſt fort retenue ſur les

Broderies; elle le devient même davantage de jour en jour, &, si l'on excepte le célèbre Jélyote & Mademoiselle Fel, aucun Acteur François ne se hasarde plus au Théâtre à faire des *Doubles*; car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carrière: c'est chez eux à qui en fera davantage; émulation qui mène toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-sensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai Chant disparoisse sous ces ornemens que l'auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des Instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *Solo*, mais jamais Symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon Orchestre.

BRUIT. *s. m.* C'est, en général, toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais en Musique le mot *Bruit* est opposé au mot *Son*, & s'entend de toute sensation de l'ouie qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard, entre le *Bruit* & le *Son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses Harmoniques, & que le *Bruit* ne l'est point parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette manière d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le Son, fait vibrer, avec une corde, les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air, causée par le *Bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le Son, & celle qui produit le *Bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le Son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se font entendre à la fois & contrarient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matière est plus homogène, que le degré de cohésion est plus égal par-

tout, & que le corps n'eſt pas, pour ainſi dire, partagé en une multitude de petites maſſes qui ayant des ſolidités différentes, réſonnent conſéquemment à différens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne ſeroit-il pas du Son, puiſqu'il en excite? Car tout *Bruit* fait réſonner les cordes d'un Clavecin, non quelques-unes, comme fait un Son, mais toutes enſemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve ſon uniſſon ou ſes Harmoniques. Pourquoi le *Bruit* ne ſeroit-il pas du Son, puiſqu'avec des Sons on fait du *bruit*? Touchez à la fois toutes les touches d'un Clavier, vous produirez une ſenſation totale qui ne ſera que du *Bruit*, & qui ne prolongera ſon effet, par la réſonnance des cordes, que comme tout autre *Bruit* qui feroit réſonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne ſeroit-il pas du Son, puiſqu'un Son trop fort n'eſt plus qu'un véritable *Bruit*, comme une Voix qui crie à pleine tête, & ſur-tout comme le Son d'une groſſe cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il eſt impoſſible de l'apprécier, ſi ſortant du clocher, on n'adoucit le Son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un Son exceſſif en *Bruit*? C'eſt que la violence des vibrations rend ſenſible la réſonnance d'un ſi grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de Sons divers fait alors ſon effet ordinaire & n'eſt plus que du *Bruit*. Ainſi les aliquotes qui réſonnent ne ſont pas ſeulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les conſonnances; mais la ſeptième partie, la neuvième, la centième, & plus encore. Tout cela fait enſemble un effet ſemblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frappées à la fois: & voilà comment le Son devient *Bruit*.

On donne auſſi, par mépris, le nom de *Bruit* à une Muſique étourdiſſante & confuſe, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'eſt que du* Bruit. *Cet Opéra fait beaucoup de* Bruit *& peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne Chanſon des Bergers. (Voy. CHANSON.)

C

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes Muſiques, le ſigne de la Prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre eſt reſtée parmi nous celui de la Meſure à quatre Tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la Meſure à quatre Tems vîtes, ou à deux Tems poſés. Il ſe marque en traverſant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la Portée.

C *ſol ut*, C *ſol fa ut*, ou ſimplement C. Caractère ou terme de Muſique qui indique la première Note de la Gamme que nous appellons *ut*. (Voyez GAMME.) C'eſt auſſi l'ancien ſigne d'une des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE. *ſ. f.* Union diſcordante de pluſieurs Sons mal choiſis ou mal accordés. Ce mot vient de κακὸς *mauvais*, & de φωνὴ *Son*. Ainſi c'eſt mal-à-propos que la plûpart des Muſiciens prononcent *Cacaphonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, paſſer cette prononciation, comme ils ont déjà fait paſſer celle de *Colophane*.

CADENCE. *ſ. f.* Terminaiſon d'une phraſe harmonique ſur un repos ou ſur un Accord parfait: ou, pour parler plus généralement, c'eſt tout paſſage d'un Accord diſſonnant à un Accord quelconque; car on ne peut jamais ſortir d'un Accord diſſonnant que par un Acte de *Cadence*. Or comme toute phraſe harmonique eſt néceſſairement liée par des Diſſonnances exprimées ou ſous-entendues, il s'enſuit que toute l'Harmonie n'eſt proprement qu'une ſuite de *Cadences*.

Ce qu'on appelle *Acte de Cadence*, réſulte toujours de deux Sons fondamentaux, dont l'un annonce la *Cadence* & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de Diſſonnance ſans *Cadence*, il n'y a point non plus de *Cadence* ſans Diſſonnance exprimée ou ſous-entendue: car pour faire ſentir le repos, il faut que quelque choſe d'antérieur le ſuſpende, & ce quelque choſe ne peut être que la Diſſonnance, ou le ſentiment

implicite de la Dissonnance. Autrement les deux Accords étant également parfaits, on pourroit se reposer sur le premier; le second ne s'annonceroit point & ne seroit pas nécessaire. L'Accord formé sur le premier Son d'une *Cadence* doit donc toujours être dissonnant, c'est-à-dire, porter ou supposer une Dissonnance.

A l'égard du second, il peut être consonnant ou dissonnant, selon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il est consonnant, la *Cadence* est pleine; s'il est dissonnant la *Cadence* est évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre espèces de *Cadences*; savoir, *Cadence parfaite*, *Cadence imparfaite* ou *irrégulière*, *Cadence interrompue*, & *Cadence rompue*. Ce sont les dénominations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raisons.

I. Toutes les fois qu'après un Accord de Septième la Basse-fondamentale descend de Quinte sur un Accord parfait, c'est une *Cadence parfaite* pleine, qui procède toujours d'une Dominante-Tonique à la Tonique: mais si la *Cadence parfaite* est évitée par une Dissonnance ajoûtée à la seconde Note, on peut commencer une seconde *Cadence* en évitant la première sur cette seconde Note, éviter de rechef cette seconde *Cadence* & en commencer une troisième sur la troisième Note; enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de Quarte ou descendant de Quinte sur toutes les cordes du Ton, & cela forme une succession de *Cadences parfaites évitées*. Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonieuse, deux Parties, savoir, celles qui font la Septième & la Quinte, descendent sur la Tierce & l'Octave de l'Accord suivant, tandis que deux autres Parties, savoir, celles qui font la Tierce & l'Octave, restent pour faire, à leur tour, la Septième & la Quinte, & descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une Dominante-Tonique pour tomber ensuite sur la Tonique par une *Cadence* pleine. (*Planche* A. *Fig.* 1.)

II. Si la Basse-fondamentale, au lieu de descendre de Quinte après un Accord de Septième, descend seulement de Tierce, la *Cadence* s'appelle *interrompue*: celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la

ſecond Note de cette *Cadence* porte un autre Accord diſſonnant. On peut de même continuer à deſcendre de Tierce ou monter de Sixte par des Accords de Septième; ce qui fait une deuxième ſucceſſion de *Cadences* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la Septième qui ſe ſauve ſur la Tierce dans la *Cadence parfaite*, ſe ſauve ici ſur l'Octave, ce qui rend moins d'Harmonie & fait même ſous-entendre deux Octaves; de ſorte que pour les éviter, il faut retrancher la Diſſonnance ou renverſer l'Harmonie.

Puiſque la *Cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'enſuit qu'une phraſe ne peut finir par elle; mais il faut recourir à la *Cadence parfaite* pour faire entendre l'Accord dominant. (*Fig.* 2.)

La *Cadence interrompue* forme encore, par ſa ſucceſſion, une Harmonie deſcendante; mais il n'y a qu'un ſeul Son qui deſcende. Les trois autres reſtent en place pour deſcendre, chacun à ſon tour, dans une marche ſemblable. (*Même Figure.*)

Quelques-uns prennent mal-à-propos pour une *Cadence interrompue* un renverſement de la *Cadence parfaite*, où la Baſſe, après un Accord de Septième, deſcend de Tierce portant un Accord de Sixte: mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut conſtituer une *Cadence* particulière.

III. *Cadence rompue* eſt celle où la Baſſe-fondamentale, au lieu de monter de Quarte après un Accord de ſeptième, comme dans la *Cadence parfaite*, monte ſeulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus ſouvent par une Septième ſur la ſeconde Note. Il eſt certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence; car alors il y a néceſſairement défaut de liaiſon. (Voyez *Fig.* 3.)

Une ſucceſſion de *Cadences rompues* évitées eſt encore deſcendante; trois Sons y deſcendent & l'Octave reſte ſeule pour préparer la Diſſonnance; mais une telle ſucceſſion eſt dure, mal modulée, & ſe pratique rarement.

IV. Quand la Baſſe deſcend, par un Intervalle de Quinte, de la Dominante ſur la Tonique, c'eſt, comme je l'ai dit, un Acte de *Cadence parfaite*. Si au contraire la Baſſe monte par Quinte de la Tonique à la Dominante, c'eſt un Acte de *Cadence irrégulière* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer

cer on ajoûte une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoûtée*. (Voyez ACCORD.) Cette Sixte qui fait dissonnance sur la Quinte, est aussi traitée comme Dissonnance sur la Basse-fondamentale, &, comme telle, obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la Tierce de l'Accord suivant.

La *Cadence imparfaite* forme une opposition presque entière à la *Cadence parfaite*. Dans le premier Accord de l'une & de l'autre on divise la Quarte qui se trouve entre la Quinte & l'Octave par une Dissonnance qui y produit une nouvelle Tierce, & cette Dissonnance doit aller se résoudre sur l'Accord suivant, par une marche fondamentale de Quinte. Voilà ce que ces deux *Cadences* ont de commun: voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *Cadence parfaite*, le Son ajoûté se prend au haut de l'Intervalle de Quarte, auprès de l'Octave, formant Tierce avec la Quinte, & produit une Dissonnance mineure qui se sauve en descendant; tandis que la Basse-fondamentale monte de Quarte ou descend de Quinte de la Dominante à la Tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *Cadence imparfaite*, le Son ajoûté se prend au bas de l'Intervalle de Quarte, auprès de la Quinte, & formant Tierce avec l'Octave il produit une Dissonnance majeure qui se sauve en montant, tandis que la Basse-fondamentale descend de Quarte ou monte de Quinte de la Tonique à la Dominante, pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *Cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie*, *pag.* 117, d'admettre celui où le Son ajoûté est au grave portant un Accord de Septième, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord*. Il a pris cet Accord de Septième pour fondamental; de sorte qu'il fait sauver une Septième par une autre Septième, une Dissonnance par une Dissonnance pareille, par un mouvement semblable sur la Basse-fondamentale. Si une telle manière de Traiter les Dissonnances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jetter les règles au feu. Mais l'Harmonie sous laquelle cet Auteur a mis une si étrange Basse-fondamentale, est visiblement renversée d'une *Cadence imparfaite*, évitée par une Septième ajoûtée sur la seconde Note. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 4.) Et cela est

ſi vrai, que la Baſſe-continue qui frappe la Diſſonnance, eſt néceſſairement obligée de monter diatoniquement pour la ſauver, ſans quoi le paſſage ne vaudroit rien. J'avoue que, dans le même ouvrage, *pag.* 272, M. Rameau donne un exemple ſemblable avec la vraie Baſſe-fondamentale; mais puiſqu'il improuve, en termes formels, le renverſement qui réſulte de cette Baſſe, un tel paſſage ne ſert qu'à montrer dans ſon Livre une contradiction de plus; &, bien que, dans un ouvrage poſtérieur, (*Génér. Harmon. p.* 186.), le même Auteur ſemble reconnoître le vrai fondement de ce paſſage, il en parle ſi obſcurément, & dit encore ſi nettement que la Septième eſt ſauvée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir, & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion: de ſorte qu'on eſt en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Maſſon de n'avoir pas ſû voir la *Cadence imparfaite* dans un de ſes Renverſemens.

La même *Cadence imparfaite* ſe prend encore de la ſous-Dominante à la Tonique. On peut auſſi l'éviter & lui donner, de cette manière, une ſucceſſion de pluſieurs Notes, dont les Accords formeront une Harmonie aſcendante, dans laquelle la Sixte & l'Octave montent ſur la Tierce & la Quinte de l'Accord, tandis que la Tierce & la Quinte reſtent pour faire l'Octave & préparer la Sixte.

Nul Auteur, que je ſache, n'a parlé, juſqu'à M. Rameau, de cette aſcenſion harmonique; lui-même ne la fait qu'entrevoir, & il eſt vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue ſuite de pareilles *Cadences*, à cauſe des Sixtes majeures qui éloigneroient la Modulation, ni même en remplir, ſans précaution, toute l'Harmonie.

Après avoir expoſé les règles & la conſtitution des diverſes *Cadences*, paſſons aux raiſons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *Cadence parfaite* conſiſte dans une marche de Quinte en deſcendant; & au contraire, l'*imparfaite* conſiſte dans une marche de Quinte en montant: en voici la raiſon. Quand je dis, *ut ſol*, *ſol* eſt déjà renfermé dans l'*ut*, puiſque tout Son, comme *ut*, porte avec lui ſa douzième, dont ſa Quinte *ſol* eſt l'Octave; ainſi, quand on va d'*ut* à *ſol*, c'eſt le Son générateur qui paſſe à ſon produit, de manière pourtant que l'oreille deſire toujours de revenir à ce premier générateur: au contraire, quand on dit *ſol ut*, c'eſt le

produit qui retourne au générateur ; l'oreille eſt ſatisfaite & ne deſire plus rien. De plus, dans cette marche *ſol ut*, le *ſol* ſe fait encore entendre dans *ut* ; ainſi, l'oreille entend à la fois le générateur & ſon produit : au lieu que, dans la marche *ut ſol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *ſol*, n'entend plus, dans le ſecond, que *ſol* ſans *ut*. Ainſi le repos ou la *Cadence* de *ſol* à *ut* a plus de perfection que la *Cadence* ou le repos d'*ut* à *ſol*.

Il ſemble, continue M. d'Alembert, que dans les Principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *Cadence rompue* & de la *Cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un Accord de Septième, *ſol ſi re fa*, on monte diatoniquement par une *Cadence rompue* à l'Accord *la ut mi ſol* ; il eſt viſible que cet Accord eſt renverſé de l'Accord de ſous-Dominante *ut mi ſol la* : ainſi la marche de *Cadence rompue* équivaut à cette ſucceſſion *ſol ſi re fa*, *ut mi ſol la*, qui n'eſt autre choſe qu'une *Cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme Tonique, eſt rendue ſous-Dominante. Or toute Tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue ſous-Dominante, en changeant de Mode ; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'Accord de Sixte-ajoûtée, ſans en changer.

A l'égard de la *Cadence interrompue*, qui conſiſte à deſcendre d'une Dominante ſur une autre par l'Intervalle de Tierce en cette ſorte, *ſol ſi re fa*, *mi ſol ſi re*, il ſemble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le ſecond Accord *mi ſol ſi re* eſt renverſé de l'Accord de ſous-Dominante *ſol ſi re mi* : ainſi la *Cadence interrompue* équivaut à cette ſucceſſion, *ſol ſi re fa*, *ſol ſi re mi*, où la Note *ſol*, après avoir été traitée comme Dominante, eſt rendue ſous-Dominante en changeant de Mode ; ce qui eſt permis & dépend du Compoſiteur.

Ces explications ſont ingénieuſes & montrent quel uſage on peut faire du Double-emploi dans les paſſages qui ſemblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'eſt ſûrement pas qu'on s'en ſerve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais ſeulement pour l'intelligence du Renverſement. Par exemple, le Double-emploi de la *Cadence interrompue* ſauveroit la Diſſonnance *ſa* par la Diſſonnance *mi*, ce qui eſt contraire aux règles, à l'eſprit des règles, & ſur-tout au jugement de l'oreille : car

dans la ſenſation du ſecond Accord, *ſol ſi re mi*, à la ſuite du premier *ſol ſi re fa*, l'oreille s'obſtine plutôt à rejetter le *re* du nombre des Conſonnances, que d'admettre le *mi* pour Diſſonnant. En général, les Commençans doivent ſavoir que le Double-emploi peut être admis ſur un Accord de Septième à la ſuite d'un Accord conſonnant; mais que ſi-tôt qu'un Accord de Septième en ſuit un ſemblable, le Double-emploi ne peut avoir lieu. Il eſt bon qu'ils ſachent encore qu'on ne doit changer de Ton par nul autre Accord diſſonnant que le ſenſible; d'où il ſuit que dans la *Cadence rompue* on ne peut ſuppoſer aucun changement de Ton.

Il y a une autre eſpèce de *Cadence* que les Muſiciens ne regardent point comme telle, & qui, ſelon la définition, en eſt pourtant une véritable: c'eſt le paſſage de l'Accord de Septième diminuée ſur la Note ſenſible à l'Accord de la Tonique. Dans ce paſſage, il ne ſe trouve aucune *liaiſon harmonique*, & c'eſt le ſecond exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *Cadence*. On pourroit regarder les tranſitions enharmoniques, comme des manières d'éviter cette même *Cadence*, de même qu'on évite la *Cadence parfaite* d'une Dominante à ſa Tonique par une tranſition chromatique: mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE eſt, en terme de Chant, ce battement de goſier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui ſe fait ordinairement ſur la pénultième Note d'une phraſe Muſicale, d'où, ſans doute, il a pris le nom de *Cadence*. On dit: *Cette Actrice a une belle* Cadence; *ce Chanteur bat mal la* Cadence, *&c.*

Il y a deux ſortes de *Cadences*: l'une eſt la *Cadence pleine*; elle conſiſte à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la Note ſupérieure: l'autre s'appelle *Cadence briſée*; & l'on y fait le battement de voix ſans aucune préparation. Voyez l'exemple de l'une & de l'autre *Pl.* B. *Fig.* 13.

CADENCE, (la) eſt une qualité de la bonne Muſique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un ſentiment vif de la Meſure, en ſorte qu'ils la marquent & la ſentent tomber à propos, ſans qu'ils y penſent & comme par inſtinct. Cette qualité eſt ſur-tout requiſe dans les Airs à danſer. *Ce Menuet marque bien la* Cadence, *cette Chaconne*

manque de Cadence. La *Cadence*, en ce sens étant une qualité, porte ordinairement l'Article défini *la*; au lieu que la *Cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'Article numérique. *Une* Cadence *parfaite. Trois* Cadences *évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du Danseur avec la Mesure marquée par l'Instrument. *Il sort de* Cadence; *il est bien en* Cadence. Mais il faut observer que la *Cadence* ne se marque pas toujours comme se bat la Mesure. Ainsi, le Maître de Musique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement de chaque Mesure; au lieu que le Maître à danser ne bat que de deux en deux Mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet.

CADENCÉ. *adj.* Une Musique bien *Candencée* est celle où la Cadence est sensible, où le Rhythme & l'Harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement: car le choix des Accords n'est pas indifférent pour marquer les Tems de la Mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie sur le Frappé & sur le Levé. De même il ne suffit pas de partager les Mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux; mais le Rhythme ne dépend pas moins de l'Accent qu'on donne à la Mélodie que des valeurs qu'on donne aux Notes; car on peut avoir des Tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *Cadencés*; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

CADENZA. *s. f.* Mot Italien, par lequel on indique un Point d'Orgue non écrit, & que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la Partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractère de l'Air, les passages les plus convenables à sa Voix, à son Instrument, ou à son goût.

Ce Point d'Orgue s'appelle *Cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la première Note d'une Cadence finale; & il s'appelle aussi *Arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'Exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût. La musique Françoise, sur-tout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au Chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrassé de faire usage.

CANARDER. *v. n.* C'est, en jouant du Hautbois, ti-

rer un Son nasillard & rauque, approchant du cri du Canard : c'est ce qui arrive aux Commençans, & sur-tout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des lèvres Il est aussi très-ordinaire à ceux qui chantent la Haute-Contre de *Canarder*; parce que la Haute-Contre est une Voix factice & forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort.

CANARIE. *f. f.* Espèce de Gigue dont l'Air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire: c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{3}{16}$: cette danse n'est plus en usage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS. *f. m.* C'est ainsi qu'on appelle à l'Opera de Paris des paroles que le Musicien ajuste aux Notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne signifient rien, le Poëte en ajuste d'autres qui ne signifient pas grand chose, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'esprit que de sens, où la Prosodie Françoise est ridiculement estropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raison, des *Canevas*.

CANON. *f. m.* C'étoit dans la Musique ancienne une règle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *Canon* à l'Instrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au Livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la division du Monocorde par tous ces Intervalles, & *Canon universalis*, le Monocorde ainsi divisé, ou la Table qui le représentoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en Musique moderne, est une sorte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les Parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même Chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des Fugues perpétuelles, qu'il appelle *Fughe in conseguenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de Fugues, & ces avertissemens étant proprement les règles de ces Fugues, s'intituloient *Canoni*, règles, *Canons*. De-là prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *Canon*, cette espèce de Fugue.

Les *Canons* les plus aisés à faire & les plus communs, se prennent à l'Unisson ou à l'Octave; c'est-à-dire, que chaque Partie répète sur le même ton le Chant de celle qui

la précède. Pour compoſer cette eſpèce de *Canon*, il ne faut qu'imaginer un Chant à ſon gré ; y ajoûter en Partition, autant de Parties qu'on veut, à voix égales : puis, de toutes ces Parties chantées ſucceſſivement, former un ſeul Air ; tâchant que cette ſucceſſion produiſe un tout agréable, ſoit dans l'Harmonie, ſoit dans le Chant.

Pour exécuter un tel *Canon*, celui qui doit chanter le premier, part ſeul, chantant de ſuite l'Air entier, & le recommençant auſſi-tôt ſans interrompre la Meſure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit ſervir de ſujet perpétuel, & ſur lequel le *Canon* entier a été compoſé, le ſecond entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entré pourſuit le ſecond : les autres partent de même ſucceſſivement, dès que celui qui les précède eſt à la fin du même premier couplet : en recommençant ainſi, ſans ceſſe, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on pourſuit le *Canon* auſſi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la Quinte, ou à la Quarte ; c'eſt-à-dire, que chaque Partie répétera le Chant de la précédente, une Quinte ou une Quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *Canon* ſoit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme diſent les Italiens, & que l'on ajoûte des Bémols ou des Dièſes aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la Quinte ou à la Quarte, le Chant de la Partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais ſeulement à l'identité du Chant ; ce qui rend la compoſition du *Canon* plus difficile : car à chaque fois qu'une Partie reprend la Fugue, elle entre dans un nouveau Ton : elle en change preſque à chaque Note, & qui pis eſt, nulle Partie ne ſe trouve à la fois dans le même Ton qu'une autre ; ce qui fait que ces ſortes de *Canons*, d'ailleurs peu faciles à ſuivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en ſoit l'Harmonie, & quelque bien chantés qu'ils ſoient.

Il y a une troiſième ſorte de *Canons* très-rares, tant à cauſe de l'exceſſive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'eſt ce qu'on pourroit appeller *double Canon renverſé*, tant par l'inverſion qu'on y

met, dans le Chant des Parties, que par celle qui se trouve entre les Parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espèce de *Canons*, que, soit qu'on chante les Parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin, & que la Basse devienne le Dessus, on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régulier. Voyez (*Pl.* D. *Fig.* 11.) deux exemples de cette espèce de *Canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des règles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces règles au mot Systeme, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *Canon* dont l'Harmonie soit un peu variée, il faut que les Parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-tems après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la Pause ou demi-Pause, on n'a pas le temps d'y faire passer plusieurs Accords, & le *Canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut: car un *Canon* de quatre Mesures seulement, sera déja à huit Parties si elles se suivent à la demi-Pause, & à chaque Mesure qu'on ajoûtera, l'on gagnera encore deux Parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand Musicien & composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter des *Canons*. L'Italie est encore pleine de fort beaux *Canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs Maîtres de ce pays-là.

CANTABILE. Adjectif Italien, qui signifie *Chantable, commode à chanter.* Il se dit de tous les Chants dont, en quelque Mesure que ce soit, les Intervalles ne sont pas trop grands, ni les Notes trop précipitées, de sorte qu'on peut les chanter aisément sans forcer ni gêner la Voix. Le mot *Cantabile* passe aussi peu-à-peu dans l'usage François. On dit: *parlez-moi du* Cantabile; *un beau* Cantabile *me plaît plus que tous vos Airs d'exécution.*

CANTATE. *f. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui se chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien, la chaleur & les graces de la Musique imitative & théâtrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs, &

d'autant d'Airs. Celles qui ſont en récit, & les Airs en maximes, ſont toujours froides & mauvaiſes; le Muſicien doit les rebuter. Les meilleures ſont celles où, dans une ſituation vive & touchante, le principal perſonnage parle lui-même; car nos *Cantates* ſont communément à voix ſeule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles là ſont encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échaffaudage, pour faire une ſorte d'expoſition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'eſt pas ſans raiſon que les *Cantates* ont paſſé de Mode, & qu'on leur a ſubſtitué, même dans les Concerts, des Scènes d'Opera.

La Mode des *Cantates* nous eſt venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui eſt Italien, & c'eſt l'Italie auſſi qui les a proſcrites la première. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, ſont de véritables Pièces dramatiques à pluſieurs Acteurs, qui ne diffèrent des Opera, qu'en ce que ceux-ci ſe repréſentent au Théâtre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert: de ſorte que la *Cantate* eſt ſur un ſujet profane, ce qu'eſt l'Oratorio ſur un ſujet ſacré.

CANTATILLE. *ſ. f.* Diminutif de *Cantate*, n'eſt en effet qu'une Cantate fort courte, dont le ſujet eſt lié par quelques vers de Récitatif, en deux ou trois Airs en Rondeau pour l'ordinaire, avec des Accompagnemens de Symphonie. Le genre de *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a ſubſtitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni paſſions ni tableaux, & qu'elle n'eſt ſuſceptible que de gentilleſſe, c'eſt une reſſource pour les petits faiſeurs de vers, & pour les Muſiciens ſans génie.

CANTIQUE. *ſ. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent compoſés à l'occaſion de quelque évènement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens hiſtoriques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Muſique, & ſouvent accompagnés de danſes, comme il paroît par l'Ecriture. La plus grande Pièce qu'elle nous offre, en ce genre, eſt le *Cantique des Cantiques*, Ouvrage attribué à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n'être que

l'Épithalame de ſon mariage avec la fille du Roi d'Egypte. Mais les Théologiens montrent, ſous cet emblême, l'union de Jeſus-Chriſt & de l'Égliſe. Le ſieur de Cahuſac ne voyoit, dans le *Cantique des Cantiques*, qu'un Opéra très-bien fait, les Scènes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit, ſelon lui; & il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eût été repréſenté.

Je ne ſache pas qu'on ait conſervé le nom de *Cantique* à aucun des chants de l'Egliſe Romaine, ſi ce n'eſt le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *Cantique* tout ce qui ſe chante dans nos Temples, excepté les Pſeaumes qui conſervent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Monologues paſſionnés de leurs Tragédies, qu'on chantoit ſur le Mode Hypodorien, ou ſur l'Hypophrygien; comme nous l'apprend Ariſtote au dix-neuvième de ſes Problêmes.

CANTO. Ce mot Italien, écrit dans une Partition ſur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'uniſſon ſur la Partie chantante.

CAPRICE. *ſ. m.* Sorte de Pièce de Muſique libre dans laquelle l'auteur, ſans s'aſſujettir à aucun ſujet, donne carrière à ſon génie & ſe livre à tout le feu de la Compoſition. Le *Caprice* de Rebel étoit eſtimé dans ſon tems. Aujourd'hui les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos Violons.

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce ſont les divers ſignes qu'on emploie pour repréſenter tous les Sons de la Mélodie, & toutes les valeurs des Tems & de la Meſure; de ſorte qu'à l'aide de ces *Caractères* on puiſſe lire & exécuter la Muſique exactement comme elle a été compoſée, & cette manière d'écrire s'appelle *Noter*. (Voyez Notes.)

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui ſachent écrire leur Muſique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait auſſi la ſienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait pouſſé ſes recherches juſqu'à des *Caractères* pour la noter. Au moins eſt-il ſûr que les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de Pareils *Caractères*. A la vérité les Perſans donnent des noms de Villes de leur pays

ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur Muſique. Ils diſent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air *Allez de cette Ville à celle-là*; ou *allez du doigt au coude*: mais ils n'ont aucun ſigne propre pour exprimer ſur le papier ces mêmes Sons; &, quand aux Chinois, on trouvent dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement ſurpris de voir les Jéſuites noter & lire ſur cette même Note tous les Airs Chinois qu'on leur faiſoit entendre.

Les anciens Grecs ſe ſervoient pour *Caractères* dans leur Muſique, ainſi que dans leur Arithmétique, des lettres de leur Alphabet: mais au lieu de leur donner, dans la Muſique, une valeur numéraire qui marquât les Intervalles, ils ſe contentoient de les employer comme Signes, les combinant en diverſes manières, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, ſelon les Genres & les Modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alypius. Les Latins les imitèrent, en ſe ſervant, à leur exemple, des lettres de l'Alphabet, & il nous en reſte encore la lettre jointe au nom de chaque Note de notre Echelle diatonique & naturelle.

Gui Arétin imagina les Lignes, les Portées, les Signes particuliers qui nous ſont demeurés ſous le nom de *Notes*, & qui ſont aujourd'hui la Langue Muſicale & univerſelle de toute l'Europe. Comme ces derniers Signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Arétin, ont encore de grands défauts, pluſieurs ont tenté de leur ſubſtituer d'autres Notes: de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces ſyſtêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on eſt tout accoutumé, ne faiſoient qu'en ſubſtituer d'autres dont l'habitude eſt encore à prendre; je penſe que le Public a très-ſagement fait de laiſſer les choſes comme elles ſont, & de nous renvoyer, nous & nos ſyſtèmes, au pays des vaines ſpéculations.

CARRILLON. Sorte d'Air fait pour être exécuté par pluſieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait plutôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut obſerver de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux

qu'on frappe doit faire Harmonie avec celui qui le précède & avec celui qui le suit; assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une Mesure & même au-delà, afin que les Sons qui durent ensemble ne dissonnent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *Carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant: car c'est toujours une sotte Musique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en seroient exactement justes; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*planche* A. *Fig.* 14.) l'exemple d'un *Carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une Pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célèbre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des Sons voisins, & le petit nombre des timbres, ne permet guères de mettre du Chant dans un semblable Air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, sur lesquelles on entaille les traits des Portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant, & l'effacer ensuite avec une éponge; l'autre côté qui n'a point de Portées peut servir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laisse pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un Compositeur soigneux en a pour sa vie, & épargne bien des rames de papier reglé: mais il y a ceci d'incommode, que la plume passant continuellement sur les lignes entaillées, gratte & s'émousse facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO. *s. m.* Musicien qu'on a privé, dans son enfance, des organes de la génération, pour lui conserver la voix aiguë qui chante la Partie appellée *Dessus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes si différens, il est certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile, & qui baisse tout-à-coup leur voix d'une Octave. Il se trouve, en Italie, des pères barbares qui, sacrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux & cruels, qui osent rechercher le Chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes femmes des grandes Villes les ris modestes, l'air dédaigneux, & les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet; mais faisons entendre, s'il se

peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'élève contre cet infâme usage; & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougissent une fois de nuire, en tant de facons, à la conservation de l'espèce humaine.

Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les *Castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur & sans passion, font, sur le Théâtre, les plus maussades Acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que *l'r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme François. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou deshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolère ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme représentant une profession; au lieu que le mot François ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALESE. Chanson des Nourrices chez les Anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE. *s. f.* Science qui a pour objet les Sons réfléchis, ou cette partie de l'Acoustique qui considère les propriétés des Échos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'Acoustique ce que la Catoptrique est à l'Optique.

CATAPHONIQUE *s. f.* Science des Sons réfléchis qu'on appelle aussi *Catacoustique*. (Voyez *l'Article précédent.*)

CAVATINE. *s. f.* Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, & qui se trouve souvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement subit du Récitatif au Chant mesuré, & le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du Récitatif obligé.

Le mot *Cavatina* est Italien, & quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, sur-tout lors-

que ces mots ont des ſynonymes dans notre Langue; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots, qu'on emploie dans la Muſique notée; parce qu'en exécutant cette Muſique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER. *v. n.* Terme de Plain-Chant. C'eſt compoſer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette manière de compoſer n'eſt pas de l'invention des Symphoniaſtes modernes; puiſque, ſelon l'Abbé le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *Centoniſé*.

CHACONNE. *ſ. f.* Sorte de Pièce de Muſique faite pour la Danſe, dont la Meſure eſt bien marquée & le Mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux tems & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce ſont, pour l'ordinaire, des Chants qu'on appelle Couplets, compoſés & variés en diverſes manières, ſur une Baſſe-contrainte, de quatre en quatre Meſures, commençant preſque toujours par le ſecond tems pour prévenir l'interruption. On s'eſt affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la Baſſe, & l'on n'y a preſque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* conſiſte à trouver des Chants qui marquent bien le Mouvement, & comme elle eſt ſouvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contraſtent bien enſemble, & qu'ils réveillent ſans ceſſe l'attention de l'auditeur. Pour cela, on paſſe & repaſſe à volonté du Majeur au Mineur, ſans quitter pourtant beaucoup le Ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, ſans preſſer ni ralentir jamais la Meſure.

La *Chaconne* eſt née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en uſage, de même qu'en Eſpagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opera.

CHANSON. Eſpèce de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement ſur des ſujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occaſions familières, comme à table, avec ſes amis, avec ſa maîtreſſe, & même ſeul, pour éloigner, quelques inſtans, l'ennui ſi l'on eſt riche; & pour ſupporter plus doucement la misère & le travail, ſi l'on eſt pauvre.

L'uſage des *Chanſons* ſemble être une ſuite naturelle de celui de la parole, & n'eſt en effet pas moins général; car

par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer ſes organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expreſſion dont la voix eſt capable, le ſentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Auſſi les Anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire, qu'ils avoient déja des *Chanſons*. Leurs Loix & leurs hiſtoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, ſelon Ariſtote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux *Chanſons*.

Toute la Poëſie lyrique n'étoit proprement que des *Chanſons*; mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement ce nom, & qui en avoit mieux le caractère ſelon nos idées.

Commençons par les Airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les Convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient enſemble, & d'une ſeule voix, les louanges de la Divinité. Ainſi ces *Chanſons* étoient de véritables Péans ou Cantiques ſacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaiſirs.

Dans la ſuite les Convives chantoient ſucceſſivement, chacun à ſon tour, tenant une branche de Myrthe, qui paſſoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la Muſique ſe perfectionna dans la Grèce, & qu'on employa la Lyre dans les feſtins, il n'y eut plus, diſent les Auteurs déja cités, que les habiles gens qui fuſſent en état de chanter à table; du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de Myrthe, donnèrent lieu à un proverbe Grec, par lequel on diſoit qu'un homme chantoit au Myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *Chanſons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *Scolies*, mot qui ſignifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, ſelon Plutarque, la difficulté de la *Chanſon*; ou comme le veut Artémon, la ſituation irrégulière de ceux qui chantoient: car, comme il falloit être habile pour chanter ainſi, chacun ne chantoit pas à ſon rang; mais ſeulement ceux qui ſavoient la Muſique, leſquels ſe trouvoient diſperſés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui; mais encore de l'Histoire, de la Guerre, & même de la Morale. Telle est la *Chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami & son allié, laquelle fit accuser son Auteur d'impiété.

„ O vertu, qui, malgré les difficultés que vous présen-„ tez aux foibles mortels, être l'objet charmant de leurs „ recherches! Vertu pure & aimable! ce fut toujours aux „ Grecs un destin digne d'envie de mourir pour vous, & „ de souffrir avec constance les maux les plus affreux. Telles „ sont les semences d'immortalité que vous répandez dans „ tous les cœurs. Les fruits en sont plus précieux que l'or, „ que l'amitié des parens, que le sommeil le plus tran-„ quille. Pour vous le divin Hercule & les fils de Léda „ supportèrent mille travaux, & le succès de leurs exploits „ annonça votre puissance. C'est par amour pour vous „ qu'Achille & Ajax descendirent dans l'Empire de Plu-„ ton, & c'est en vue de votre céleste beauté, que le „ Prince d'Atarne s'est aussi privé de la lumière du Soleil. „ Prince à jamais célèbre par ses actions; les filles de Mé-„ moire chanteront sa gloire toutes les fois qu'elles chan-„ teront le culte de Jupiter Hospitalier, & le prix d'une „ amitié durable & sincère. "

Toutes leurs *Chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

„ Le premier de tous les biens est la santé, le second la „ beauté, le troisième les richesses amassées sans fraude, „ & le quatrième la jeunesse qu'on passe avec ses amis.

Quant aux Scolies qui roulent sur l'amour & le vin, on en peut juger par les soixante & dix Odes d'Anacréon, qui nous restent. Mais dans ces sortes de *Chansons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la Patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient transportés.

„ Du vin & de la santé, dit une de ces *Chansons*, „ pour ma Clitagora & pour moi, avec le secours des „ Thessaliens. „ C'est qu'outre que Clitagora étoit Thessalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du secours des Thessaliens, contre la tyrannie des Pisistratides.

Ils avoient aussi des *Chansons* pour les diverses professions.

feſſions. Telles étoient les *Chanſons* des Bergers, dont une eſpèce appellée *Bucoliaſme*, étoit le véritable Chant de ceux qui conduiſoient le bétail; & l'autre, qui eſt proprement la *Paſtorale*, en étoit l'agréable imitation: la *Chanſon* des Moiſſonneurs, appellée *le Lytierſe*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moiſſon: la *Chanſon* des Meûniers appellée *Hymée*, ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Mouleʒ*, *moule*, *mouleʒ*: *car Pittacus qui règne dans l'auguſte Mitylène, aime à moudre*; parce que Pittacus étoit grand mangeur: la *Chanſon* des Tiſſerands, qui s'appelloit *Eline*: la *Chanſon Yule* des Ouvriers en laine: celle des Nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèſe* ou *Nunnie*: la *Chanſon* des Amans, appellée *Nomion*: celle des femmes, appellée *Calyce*; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le ſexe, étoient auſſi des *Chanſons* d'amour.

Pour des occaſions particulières, ils avoient la *Chanſon* des noces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame*: la *Chanſon* de *Datis*, pour des occaſions joyeuſes: les lamentations, l'*Ialème* & le *Linos* pour des occaſions funèbres & triſtes. Ce *Linos* ſe chantoit auſſi chez les Egyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un paſſage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit auſſi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des Hymnes ou *Chanſons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Jules* de Cerès & Proſerpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre paſſa des Grecs aux Latins, & pluſieurs Odes d'Horace, ſont des *Chanſons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation, plus guerrière que ſenſuelle, fit, durant très-long-tems, un médiocre uſage de la Muſique & des *Chanſons*, & n'a jamais approché, ſur ce point, des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le Chant reſta toujours rude & groſſier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chanſons*, & il n'eſt guère à préſumer que les *Chanſons* ſatyriques des Soldats, aux triomphes de leurs Généraux, euſſent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont auſſi leurs *Chanſons* de différentes eſ-

pèces, selon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satyre s'y montent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus à cette amusement & y ont excellé dans tous les tems, témoins les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie: les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter sans cesse? Nous avons encore d'anciennes *Chansons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siècle, mises en Musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent, & grace aux Airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pleyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert, du Bousset, la Garde & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de Poëtes, qu'il y a de gens de plaisir parmi le Peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous aussi célèbres que le Comte de Coulange & l'Abbé de Lattaignant. La Province & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours regner dans ces Provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au Chant & à la Danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *Chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet; chacun a ses armes. Les autres Pays ont aussi leurs Provinces Chansonnières; en Angleterre c'est l'Ecosse, en Italie c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *Chansons* d'amour sont; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs sérieux; les Romances, dont le caractère est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique; les *Chansons* pastorales & rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser; comme les Musettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *Chansons* à boire sont assez communément des Airs de Basse ou des Rondes de table: c'est avec beaucoup de

raiſon qu'on en fait peu pour les Deſſus ; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuſe & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *Chanſons* ſatyriques, elles ſont compriſes ſous le nom de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits ſur le vice & ſur la vertu, en les rendant également ridicules ; ce qui doit proſcrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une eſpèce de *Chanſon* qu'on appelle Parodie. Ce ſont des paroles qu'on ajuſte comme on peut ſur des Airs de Violon, ou d'autres Inſtrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, ſans avoir égard à la meſure des vers, ni au caractère de l'Air, ni au ſens des paroles, ni le plus ſouvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT. *ſ. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Obſervons que pour donner à cette définition toute l'univerſalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas ſeulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut aſſigner par les Notes de notre Muſique, & rendre par les touches de notre Clavier ; mais tous ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles de quelque manière que ce ſoit.

Il eſt très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, differe de la voix qui forme le *Chant*. Cette différence eſt ſenſible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle conſiſte, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des obſervations anatomiques, à la faveur deſquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes ſituations du Larynx, la cauſe de ces deux ſortes de voix. Mais je ne ſais ſi ces obſervations, ou les conſéquences qu'il en tire, ſont bien certaines. (Voyez Voix.) Il ſemble ne manquer aux Sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant* : il paroît auſſi que les diverſes inflexions qu'on donne à la voix en parlant, formant des Intervalles qui ne ſont point harmoniques, qui ne ſont pas partie de nos ſyſtêmes de Muſique, & qui, par conſéquent, ne pouvant être exprimés en Note, ne ſont pas proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne ſemble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent,

le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les Muets ne chantent point; ils ne forment que des voix ſans permanence, des mugiſſemens ſourds que le beſoin leur arrache. Je douterois que le ſieur Pereyre, avec tout ſon talent, pût jamais tirer d'eux aucun *Chant* muſical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premières expreſſions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de ſonore, & ils apprennent à Chanter comme à parler, à notre exemple. Le *Chant* mélodieux & appréciable n'eſt qu'une imitation paiſible & artificielle des accens de la Voix parlante ou paſſionnée; on crie & l'on ſe plaint ſans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéreſſante eſt celle des paſſions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable eſt le *Chant*.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre Muſique, en eſt la partie mélodieuſe, celle qui réſulte de la durée & de la ſucceſſion des Sons, celle d'où dépend toute l'expreſſion, & à laquelle tout le reſte eſt ſubordonné. (Voy. MUSIQUE, MELODIE.) Les *Chants* agréables frappent d'abord, ils ſe gravent facilement dans la mémoire; mais ils ſont ſouvent l'écueil des Compoſiteurs, parce qu'il ne faut que du ſavoir pour entaſſer des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *Chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *Chant* triviaux & uſés, dans leſquels les mauvais Muſiciens retombent ſans ceſſe; il y en a de baroques qu'on n'uſe jamais, parce que le Public les rebute toujours. Inventer des *Chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *Chants*, appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans ſon ſens le plus reſſerré, *Chant* ſe dit ſeulement de la Muſique vocale; & dans celle qui eſt mêlée de Symphonie, on appelle Parties de *Chant*, celles qui ſont deſtinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention eſt attribuée à Saint Ambroiſe, Archevêque de Milan. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT GRE'GORIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention eſt attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été ſubſtitué ou préféré dans la plûpart des Egliſes, au *Chant* Ambroſien. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT EGAL. On appelle ainſi un *Chant* ou une Pſalmodie qui ne roule que ſur deux Sons, & ne forme, par conſéquent, qu'un ſeul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Egliſes d'autre *Chant* que le *Chant en Iſon*.

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou Contrepoint à quatre Parties, que les Muſiciens compoſent & chantent impromptu ſur une ſeule; ſavoir, le Livre de Chœur qui eſt au Lutrin: en ſorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Muſiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & compoſent chacun la leur en chantant.

Le *Chant ſur le Livre* demande beaucoup de ſcience d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Muſique. Cependant il y a des Muſiciens d'Egliſe, ſi verſés dans cette ſorte de Chant, qu'ils y commencent & pourſuivent même des Fugues, quand le ſujet en peut comporter, ſans confondre & croiſer les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

CHANTER. *v. n.* C'eſt, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'eſt plus communément faire diverſes inflexions de voix, ſonores, agréables à l'oreille, par des Intervalles admis dans la Muſique, & dans les règles de la Modulation.

On *Chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & ſonore, l'oreille plus ou moins juſte, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'Art du *Chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la Muſique imitative & théâtrale, le degré de ſenſibilité qui nous affecte plus ou moins des ſentimens que nous avons à rendre. On a auſſi plus ou moins de diſpoſition à *Chanter* ſelon le climat ſous lequel on eſt né, & ſelon le plus ou moins d'accent de ſa langue naturelle; car plus la langue eſt accentuée, & par conſéquent mélodieuſe & *chantante*, plus auſſi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *Chanter*.

On a fait un Art du *Chant*, c'eſt-à-dire que, des obſervations ſur les Voix qui *Chantoient* le mieux, on a compoſé

des règles pour faciliter & perfectionner l'uſage de ce don naturel. (Voyez MAÎTRE A CHANTER.) Mais il reſte bien des découvertes à faire ſur la manière la plus facile, la plus courte & la plus ſûre d'acquérir cet Art.

CHANTERELLE. *ſ. f.* Celle des cordes du Violon, & des Inſtrumens ſemblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *Chanterelle*, lorſqu'elle ne roulent qu'entre les Sons de cette Corde & ceux qui lui ſont les plus voiſins, comme font preſque toutes les Parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de ſon tems.

CHANTEUR, Muſicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE *ſ. m.* Ceux qui chantent au Chœur dans les Egliſes Catholiques, s'appellent *Chantres*. On ne dit point *Chanteur* à l'Egliſe, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & ſoutient le chant des Pſeaumes dans le Temple; il eſt aſſis au-deſſous de la Chaire du Miniſtre ſur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer ſur celle de tout le peuple, & de ſe faire entendre juſqu'aux extrémités du temple. Quoiqu'il n'y ait ni proſodie ni Meſure dans notre manière de chanter les Pſeaumes, & que le Chant en ſoit ſi lent qu'il eſt facile à chacun de le ſuivre, il me ſemble qu'il ſeroit néceſſaire que le *Chantre* marquât une ſorte de Meſure. La raiſon en eſt, que le *Chantre* ſe trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Egliſe, & le Son parcourant aſſez lentement ces grands intervalles, ſa voix ſe fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déja pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus ſenſible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où eſt le *Chantre*, la maſſe d'air qui remplit le Temple, ſe trouve partagée à la fois en divers Sons fort diſcordans qui enjambent ſans ceſſe les uns ſur les autres & choquent fortement une oreille exercée; défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or le remede à cet inconvénient me paroît très-ſimple; car comme les rayons viſuels ſe communiquent à l'inſtant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une viteſſe incomparable-

ment plus grande que celle avec laquelle le Son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un Chant bien simultané & parfaitement d'Accord. Il ne faut pour cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de manière qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il se serve d'un bâton de Mesure dont le mouvement s'apperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier: car alors, avec la précaution de prolonger assez la première Note, pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuivre, tout le reste du Chant marchera bien ensemble, & la discordance dont je parle disparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronomètre dont le mouvement seroit encore plus égal dans une Mesure si lente.

Il résulteroit de-là deux autres avantages; l'un que, sans presque altérer le Chant des Pseaumes, il seroit aisé d'y introduire un peu de Prosodie, & d'y observer du moins les longues & les brèves les plus sensibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce Chant, pourroit, selon la première intention de l'Auteur, être effacé par la Basse & les autres Parties, dont l'Harmonie est certainement la plus majestueuse & la plus sonore qu'il soit possible d'entendre.

CHAPEAU. *s. m.* Trait demi-circulaire, dont on couvre deux ou plusieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaison*. (Voyez LIAISON.)

CHASSE. *s. f.* On donne ce nom à certains Airs ou à certaines Fanfares de Cors ou d'autres Instrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes Cors donnent à la Chasse.

CHEVROTTER. *v. n.* C'est, au lieu de battre nettement & alternativement du gosier les deux sons qui forment la Cadence ou le Trill (*Voyez ces mots*), en battre un seul à coups précipités, comme plusieurs doubles croches détachées & à l'unisson; ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape: en sorte qu'elle s'ouvre par secousses pour livrer passage à cet air, & se referme à chaque instant par une mé-

canique ſemblable à celle du Tremblant de l'Orgue. Le *Chevrottement* eſt la déſagréable reſſource de ceux qui n'ayant aucun Trill en cherchent l'imitation groſſière; mais l'oreille ne peut ſupporter cette ſubſtitution, & un ſeul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde, ſuffit pour le rendre inſupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'eſt écrire ſur les Notes de la Baſſe des Chiffres ou autres caractères indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour ſervir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caractères qu'on place au-deſſus ou au-deſſous des Notes de la Baſſe, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait pluſieurs qui ne ſont pas des *Chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'eſt la ſorte de ſignes qui s'y préſente le plus fréquemment.

Comme chaque Accord eſt compoſé de pluſieurs Sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces Sons par un *Chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *Chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au moment de l'exécution. On s'eſt donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériſer chaque Accord par un ſeul *Chiffre*; de ſorte que ce *Chiffre* peut ſuffire pour indiquer, relativement à la Baſſe, l'eſpèce de l'Accord, & par conſéquent tous les Sons qui doivent le compoſer. Il y a même un Accord qui ſe trouve chiffré en ne le chiffrant point; car ſelon la préciſion des *Chiffres* toute Note qui n'eſt point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *Chiffre* qui indique chaque Accord, eſt ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord: ainſi l'Accord de ſeconde, ſe *Chiffre* 2; celui de Septième 7; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime auſſi par un double *Chiffre*: tels ſont les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septième-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la compoſition des *Chiffres* eſt venue du tems & du hazard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'eſt pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une Table de tous les *Chiffres* pratiqués dans l'Accompagnement ; sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs Accords qui se chiffrent diversement en différens Pays, ou dans le même pays par différens Auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manières, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paroîtra la plus claire ; &, pour Accompagner, rapporter chaque *Chiffre* à l'Accord qui lui convient, selon la manière de chiffrer de l'Auteur.

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajoûté une étoile à ceux qui ſont plus uſités en France aujourd'hui.

Chiffres.	Noms des Accords.
*	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 3	Idem.
3 ♭ . . .	Accord parfait Tierce mineure.
♭ 3	Idem.
* ♭	Idem.
5 ♭	Idem.
3 ♯ . . .	Accord parfait Tierce majeure.
♯ 3 . . .	Idem.
* ♯	Idem.
5 ♯	Idem.
3 ♮ . . .	Accord parfait Tierce naturelle.
♮ 3 . . .	Idem.
* ♮ . . .	Idem.
5 ♮	Idem.
6 3	Accord de Sixte.
*6	Idem. Les différentes Sixtes dans cet Accord ſe marquent par un accident au Chiffre, comme les Tierces dans l'Accord parfait.
*6 4	Accord de Sixte-Quarte.
6	Idem.
7 5 3	Accord de Septième.
7 5	Idem.
7 3	Idem.
*7	Idem.
*7 ♯	Septième avec Tierce majeure.
*7 ♭	Avec Tierce mineure.
*7 ♮	Avec Tierce naturelle.

Chiffres. Noms des Accords.

7♮ . . . Accord de Septième mineure.
*♮7 . . . Idem.
7♯ . . . Accord de septième majeure.
*♯7 . . . Idem.
7♮ . . . De Septième naturelle.
*♮7 . . . Idem.
*7 / 5 . . . Septième avec la Quinte fausse.
7 / 5♮ . . . Idem.
*7 . . . . Septième diminuée
7♮ . . . Idem.
♮7 . . . Idem.
7♮ / 5 . . . Idem.
7♮ / 5♮ . . Idem.
♯7 / 5 . . Idem.
♯7 / ♮5 . . Idem.
7♮ / 5♮ / 3 . . Idem.
&c.
*♯7 . . . Septième superflue.
7♯ . . . Idem.
7 . . . . Idem.
7 / 2 . . . Idem.
7♯ / 4 / 2 . . . Idem.

Chiffres. Noms des Accords.

♯7 / 5 / 4 / 2 . . . Idem.
&c.
7♯ / 6♮ . . . Septième superflue avec Sixte-mineure.
*x7 / ♮6 . . . Idem.
x7 / 6♮ / 2 . . . Idem.
x7 / ♮6 / 4 . . . Idem.
&c.
*7 / 2 . . . Septième & Seconde.
6 / *5 . . . Grande Sixte.
6 . . . . Idem.
*5 . . . . Fausse-Quinte.
5♮ . . . Idem.
♮5 . . . Idem.
6 / ♮5 . . . Idem.
6 / 5 . . . Idem.
6 / 5 . . . Fausse-Quinte & Sixte majeure.
*x6 / 5 . . . Idem.
x6 / ♮5 . . . Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
6♯ 5♮	...Idem.
4 3	...Petite Sixte.
6 4 3	...Idem.
*6	....Idem.
6	.....Idem.
x6	.....Idem, majeure.
x6 4 3	...Idem. &c.
*x6	....Petite Sixte superflue.
x6 4 3	...Idem.
♯6	...Idem.
x6 5 3	...Id. avec la Quinte.
x6 5	...Idem.
6 4 3	...Petite-Sixte avec la Quarte superflue.
6 x4 3	...Idem.
6 *x4	...Idem.
x4 3	...Idem.
* 2	...Accord de Seconde.
4 2	...Idem.
6 2	...Idem.
* 5 2	...Seconde & Quinte.
6 4	...Triton.
6 4x	...Idem.
6 x4	...Idem.
6 4	...Idem.
6 4 2	....Idem.
4 2	...Idem.
4x 2	...Idem.
x4 2	...Idem.
4x	...Idem.
*x4	....Idem.
4	....Idem.
4x 3♮	...Triton avec Tierce mineure.
* 4 ♮	...Idem.
6 4 3♮	...Idem.
*x4 ♮	...Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
*x2	. . . Seconde ſuperflue.
x4 / x2	. . . Idem.
4 / 2	. . . Idem.
6 / 4 / 2	. . . Idem. &c.
*9	. . . . Accord de Neuvième.
9 / 5	. . . Idem.
9 / 3	. . . Idem.
* 9 / 7	. . . Neuviéme avec la Septième.
9 / 7 / 5	. . . Idem.
* 4	. . . . Quarte ou onzième.
5 / 4	. . . Idem.
* 4 / 9	. . . Quarte & Neuvième.
* 4 / 7	. . . Septième & Quarte.
*x5	. . . Quinte ſuperflue.
5x	. . . Idem.
x5 / 9	. . . Idem.
x5 / 9 / 7	. . . Idem.
*x5 / ±4	. . . Quinte ſuperflue & Quarte.
5x / 4±	. . . Idem.
* 7 / 6	. . . Septième & Sixte.
* 9 / 6	. . . Neuvième & Sixte.

Fin de la Table des Chiffres.

Quelques Auteurs avoient introduit l'uſage de couvrir d'un trait toutes les Notes de la Baſſe qui paſſoient ſous un même Accord ; c'eſt ainſi que les jolies Cantates de Monſieur Clerambault ſont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle montroit auſſi trop clairement à l'œil toutes les ſyncopes d'Harmonie. Aujourd'hui quand on ſoutient le même Accord ſous quatre différentes Notes de Baſſe, ce ſont quatre Chiffres différens qu'on leur fait porter, de ſorte que l'Ac-

compagnateur, induit en erreur, se hâte de chercher l'Accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les Basses d'une confusion de *Chiffres* inutiles : on chiffre tout, jusqu'aux Accords les plus évidens, & celui qui met le plus de chiffres croit être le plus savant. Une Basse ainsi hérissée de *Chiffres* triviaux rebute l'Accompagnateur & lui fait souvent négliger les *Chiffres* nécessaires. L'Auteur doit supposer, ce me semble, que l'Accompagnateur sait les élémens de l'Accompagnement, qu'il sait placer une Sixte sur une Médiante, une Fausse-Quinte sur une Note sensible, une Septième sur une Dominante, *&c.* Il ne doit donc pas chiffrer des Accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *Chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'Harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les Accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste, c'est très-bien fait d'avoir des Basses chiffrées exprès pour les Ecoliers. Il faut que les *Chiffres* montrent à ceux-ci l'application des Règles ; pour les Maîtres, il suffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans sa Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *Chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux & pourtant insuffisans, obscurs, équivoques ; qu'ils multiplient inutilement les Accords, & qu'ils n'en montrent en aucune manière la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *Chiffres* aux Notes arbitraires de la Basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'Harmonie fondamentale. La Basse-continue fait, sans doute, une partie de l'Harmonie ; mais elle n'en fait pas le fondement : cette Harmonie est indépendante des Notes de cette Basse, & elle a son progrès déterminé auquel la Basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les Accords & les *Chiffres* qui les annoncent des Notes de la Basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'Harmonie au lieu d'en montrer la base, on multiplie à l'infini le petit nombre des Accords fondamentaux, & l'on force, en quelque sorte, l'Accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait des très-bonnes observations sur la mé-

canique des doigts dans la pratique de l'Accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *Chiffres* d'autres *Chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet Accompagnement tout-à-fait indépendant de la Basse-continue; de sorte que, sans égard à cette Basse & même sans la voir, on accompagneroit sur les *Chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la Basse & des *Chiffres*.

Les *Chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses. 1°. l'Harmonie fondamentale dans les Accords parfaits qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le Ton. 2°. la succession harmonique déterminée par la marche régulière des doigts dans les Accords dissonnans.

Tout cela se fait au moyen de sept *Chiffres* seulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & son Accord: si l'on passe d'un Accord parfait à un autre, on change de Ton; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour passer de la Tonique à un Accord dissonnant, M. Rameau n'admet que six manières, à chacune desquelles il assigne un caractère particulier, savoir:

1. Un X pour l'Accord sensible: pour la Septième diminuée il suffit d'ajouter un Bémol sous cet X.

2. Un 2 pour l'Accord de Seconde sur la Tonique.

3. Un 7 pour son Accord de Septième.

4. Cette abbréviation *aj.* pour sa Sixte-ajoûtée.

5. Ces deux *Chiffres* $\frac{4}{2}$ relatifs à cette Tonique pour l'Accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'Accord de Neuvième sur la seconde Note.

6. Enfin ce *Chiffre* 4 pour l'Accord de Quarte-&-Quinte sur la Dominante.

III. Un Accord dissonnant est suivi d'un Accord parfait ou d'un autre Accord dissonnant: dans le premier cas, l'Accord s'indique pas une lettre; le second se rapport à la mécanique des doigts: (Voyez Doigter.) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre, qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique; les Dièses ou Bémols qu'ils doivent faire sont connus par le Ton ou substitués dans les Chiffres aux points correspondans: ou

bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis le signe d'une Note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un semi-Ton. Ainsi tout est prévu, & ce petit nombre de Signes suffit pour exprimer toute bonne Harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute Dissonnance se sauve en descendant; car s'il y en avoit qui se dussent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des Accords dissonnans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre: car s'il simplifie les Signes, s'il diminue le nombre des Accords, non-seulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource; les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau? Elle étoit nouvelle; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux: voilà condamnation.

CHŒUR. *f. f.* Morceau d'Harmonie complette à quatre Parties ou plus, chanté à la fois par toutes les Voix & joué par tout l'Orchestre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplisse l'oreille. Un beau *Chœur* est le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les règles de l'Harmonie. Les François passent, en France, pour réussir mieux dans cette Partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Musique Françoise, s'appelle quelquefois *Grand-Chœur*, par opposition au *Petit-Chœur* qui est seulement composé de trois Parties, sçavoir deux Dessus & la Haute-contre qui leur sert de Basse. On fait de tems en tems entendre séparément ce *Petit-Chœur*, dont

la

la douceur contraste agréablement avec la bruyante Harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur* à l'Opéra de Paris un certain nombre de meilleurs Instrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orchestre particulier autour du Clavecin & de celui qui bat la Mesure. Ce *Petit Chœur* est destiné pour les Accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse & de précision.

Il y a des Musiques à deux ou plusieurs *Chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'Opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *Chœurs* simultanés qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France: on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Musiciens pour l'exécuter.

CHORION. Nome de la Musique Grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mère des Dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE. *s. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les Chœurs.

On appelle aussi Choristes les Chantres d'Eglise qui chantent au Chœur. *Une Antienne à deux Choristes.*

Quelques Musiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriste* à un petit Instrument destiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez Ton.)

CHORUS. Faire *Chorus*, c'est répéter en Chœur, à l'Unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne Mélopée, qui apprend au Compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des Sons, qu'il en résulte une bonne Modulation & une Mélodie agréable. Cette Partie s'applique à différentes successions de Sons appellées par les Anciens, *Agoge*, *Etuhia*, *Anacamptos*. (Voyez Tirade.)

CHROMATIQUE *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de Musique qui procède par plusieurs semi-Tons consécutifs. Ce mot vient du Grec χρῶμα, qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce Genre par des caractères rouges ou diversement colorés; soit, disent les Auteurs, parce que le Genre *Chromatique* est moyen entre

les deux autres, comme la couleur eſt moyenne entre le blanc & le noir; ou, ſelon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le Diatonique par ſes demi-Tons, qui font, dans la Muſique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture.

Boèce attribue à Timothée de Milet, l'invention du Genre *Chromatique*; mais Athénée la donne à Epigonus.

Ariſtoxène diviſe ce Genre en trois eſpèces qu'il appelle *Molle*, *Hemiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl.* M. *Fig.* 5. *N°.* A) le Tétracorde étant ſuppoſé diviſé en 60 parties égales.

Ptolomée ne diviſe ce même Genre qu'en deux eſpèces, *Molle* ou *Anticum*, qui procède par de plus petits Intervalles, & *Intenſum*, dont les Intervalles ſont plus grands. (*Même Fig. N°.* B.)

Aujourd'hui le Genre *Chromatique* conſiſte à donner une telle marche à la Baſſe-fondamentale, que les Parties de l'Harmonie, ou du moins quelques-unes, puiſſent procéder par ſemi-Tons, tant en montant qu'en deſcendant; ce qui ſe trouve plus fréquemment dans le Mode mineur, à cauſe des altérations auxquelles la Sixième & la Septième Note y ſont ſujettes par la nature même du Mode.

Les ſemi-Tons ſucceſſifs pratiqués dans le *Chromatique* ne ſont pas tous du même Genre, mais preſque alternativement Mineurs & Majeurs, c'eſt-à-dire, *Chromatiques* & *Diatoniques*: car l'Intervalle d'un *Ton* mineur contient un ſemi-Ton mineur ou *Chromatique*, & un ſemi-Ton majeur ou Diatonique; Meſure que le Tempérament rend commune à tous les Tons: de ſorte qu'on ne peut procéder par deux ſemi-Tons mineurs conjoints & ſucceſſifs, ſans entrer dans l'Enharmonique; mais deux ſemi-Tons majeurs ſe ſuivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la Baſſe-fondamentale pour engendrer le *Chromatique* aſcendant, eſt de deſcendre de Tierce & remonter de Quarte alternativement, tous les Accords portant la Tierce majeure. Si la Baſſe-fondamentale procède de Dominante en Dominante par des Cadences parfaites évitées, elle engendre le *Chromatique* deſcendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la Cadence parfaite, & l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque Note on change de Ton dans le *Chro-*

matique, il [illegible] borner & regler ces Succeſſions de peur de s'égarer. On ſe [illegible]viendra, pour cela, que l'eſpace le plus convenable pour les mouvemens *Chromatiques*, eſt entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en deſcendant. Dans le Mode majeur on peut encore deſcendre chromatiquement de la Dominante ſur la ſeconde Note. Ce paſſage eſt fort commun en Italie, &, malgré ſa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le Genre *Chromatique* eſt admirable pour exprimer la douleur & l'affliction: ſes Sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'eſt pas moins énergique en deſcendant; on croit alors entendre de vrais gémiſſemens. Chargé de ſon Harmonie, ce même Genre devient propre à tout; mais ſon rempliſſage, en étouffant le Chant, lui ôte une partie de ſon expreſſion; & c'eſt alors au caractère du Mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de ſon Harmonie. Au reſte, plus ce Genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bien-tôt, autant il charme ſobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMETRE. *ſ. m.* Nom générique des Inſtrumens qui ſervent à meſurer le Tems. Ce mot eſt compoſé de χρόνος, *Tems*, & de μέτρον, *Meſure*.

On dit, en ce ſens, que les montres, les horloges ſont des *Chronomètres*.

Il y a néanmoins quelques inſtrumens qu'on a appellés en particulier *Chronomètres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ſes principes d'Acouſtique. C'étoit un Pendule particulier, qu'il deſtinoit à déterminer exactement les Mouvemens en Muſique. L'Affilard, dans ſes Principes dédiés aux Dames Religieuſes, avoit mis à la tête de tous les Airs, des Chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule, pendant la durée de chaque Meſure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un Inſtrument ſemblable, ſous le nom de Métromètre, qui battoit la Meſure tout ſeul; mais il n'a réuſſi ni dans un tems, ni dans l'autre. Pluſieurs prétendent, cependant, qu'il ſeroit fort à ſouhaiter qu'on eût un tel Inſtrument pour fixer avec préciſion le Tems de chaque Meſure dans

une Pièce de Muſique : on conſerveroit par ce moyen plus facilement le vrai Mouvement des Airs, dans lequel ils perdent leur caractère, & qu'on ne peut connoître, après la mort des Auteurs, que par une eſpèce de tradition fort ſujette à s'éteindre ou à s'altérer. On ſe plaint déja que nous avons oublié les Mouvemens d'un grand nombre d'Airs, & il eſt à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaiſir d'entendre ces mêmes Airs tels que l'Auteur les faiſoit exécuter.

A cela les Connoiſſeurs en Muſique ne demeurent pas ſans réponſe. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Memoires ſur différens ſujets de Mathématiques*) contre tout *Chronomètre* en général, qu'il n'y a peut être pas dans un Air deux Meſures qui ſoient exactement de la même durée ; deux choſes contribuant néceſſairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'Harmonie dans les Piéces à pluſieurs Parties ; le goût & le preſſentiment de l'Harmonie dans les *ſolo*. Un Muſicien qui ſait ſon Art, n'a pas joué quatre Meſures d'un Air, qu'il en ſaiſit le caractère, & qu'il s'y abandonne ; il n'y a que le plaiſir de l'Harmonie qui le ſuſpende. Il veut ici que les Accords ſoient frappés, là qu'ils ſoient dérobés ; c'eſt-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une Meſure à l'autre, & même d'un Tems & d'un quart-de-Tems à celui qui le ſuit.

A la vérité, cette objection qui eſt d'une grande force pour la Muſique Françoiſe, n'en auroit aucune pour l'Italienne, ſoumiſe irrémiſſiblement à la plus exacte Meſure : rien même ne montre mieux l'oppoſition parfaite de ces deux Muſiques ; puiſque ce qui eſt beauté dans l'une, ſeroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la Muſique Italienne tire ſon énergie de cet aſſerviſſement à la rigueur de la Meſure, la Françoiſe cherche la ſienne à maîtriſer à ſon gré cette même Meſure, à la preſſer, à la ralentir ſelon que l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *Chronomètre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejetter tous ceux qu'on a propoſés juſqu'à préſent, parce

qu'on y ait du Musicien & du *Chronomètre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre : cela n'a presque pas besoin d'être prouvé; il n'est pas possible que le Musicien ait, pendant toute sa Pièce, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule, & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajoûterai que, quelque Instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais; ils laisseroient le *Chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des Airs. Ainsi le seul bon *Chronomètre* que l'on puisse avoir, c'est un habile Musiciens qui ait du goût, qui ait bien lû la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la Mesure. Machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION. *f. f.* Terme de Plain-Chant. C'est une sorte de Périélèse qui se fait en insérant entre la pénultième & la dernière Note de l'intonation d'une Pièce de Chant, trois autres Notes; sçavoir une au-dessus & deux au-dessous de la dernière Note, lesquelles se lient avec elle, & forment un contour de Tierce avant que d'y arriver; comme si vous avez ces trois Notes *mi fa mi* pour terminer l'Intonation, vous y interpolerez par *Circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre Intonation terminée de cette sorte, *mi fa fa re re mi*, &c. (Voyez PÉRIÉLESE.)

CITHARISTIQUE. *f. f.* Genre de Musique & de Poësie, approprié à l'accompagnement de la Cithare. Ce Genre, dont Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER. *f. m.* Portée générale ou somme des Sons de tout le système qui résulte de la position relative des trois Clefs. Cette position donne une étendue de douze Lignes, & par conséquent de vingt-quatre Degrés ou de trois Octaves & une Quarte. Tout ce qui excède en haut ou en bas cet espace, ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs Lignes postiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui

composent la Portée d'une Clef. Voyez, (*Pl. . Fig. 5.*) l'étendue générale du Clavier.

Les Notes ou touches diatoniques du *Clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des Lettres de l'Alphabet, à la différence des Notes de la Gamme, qui étant mobiles & relatives à la Modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME & SOLFIER.)

Chaque Octave du *Clavier* comprend treize Sons, sept diatoniques & cinq chromatiques, représentés sur le *Clavier* instrumental par autant de touches. (Voyez *Pl.* I *Fig.* 1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes; savoir, une de plus entre le *re* Dièse & le *mi* naturel, l'autre entre le *sol* Dièse & le *la*, & ces deux cordes qui formoient des Intervalles enharmoniques, & qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du système; mais, en vertu de nos règles de Modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout. (Voyez CLEF, PORTÉE.

CLEF. *s. f.* Caractère de Musique qui se met au commencement d'une Portée, pour déterminer le Degré d'élévation de cette Portée dans le Clavier général, & indiquer les noms de toutes les Notes qu'elle contient dans la ligne de cette *Clef*.

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les Sons de la Gamme. Ainsi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la*, C la *Clef* d'*ut*, E la *Clef* de *mi*, &c. A mesure que le système s'étendit, on sentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée; car il ne plaçoit point encore de Notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *Clefs* au commencement d'une des lignes seulement; celle-là suffisant pour fixer la position de toutes les autres, selon l'ordre naturel. Enfin de ces sept lignes ou *Clefs*, on en choisit quatre qu'on nomma *Claves signatæ* ou *Clefs marquées*, parce qu'on se contentoit d'en marquer une sur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres; encore en retranchat-on bien-tôt une des quatre; savoir, le Gamma dont on s'étoit servi pour désigner le *sol* d'en bas, c'est-à-dire,

l'Hypopr[illegible]barbanomène ajoûtée au ſyſtême des Grecs.

En effet K[illegible]cher prétend que ſi l'on eſt au fait des anciennes écritures, [illegible] l'on examine bien la figure de nos *Clefs*, on trouvera qu'elles ſe rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la Note qu'elle repréſente. Ainſi la *Clef* de *ſol* étoit originairement un G ; la *Clef d'ut* un C, & la *Clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *Clefs* à la Quinte l'une de l'autre. La *Clef* d'F *ut fa*, ou de *fa*, qui eſt la plus baſſe ; la *Clef d'ut* ou de C *ſol ut*, qui eſt une Quinte au-deſſus de la première ; & la *Clef* de *ſol* ou de G *re ſol*, qui eſt une Quinte au-deſſus de celle *d'ut*, dans l'ordre marqué *Pl.* A. *Fig.* 5. ſur quoi l'on doit remarquer que, par un reſte de l'ancien uſage, la *Clef* ſe poſe toujours ſur une ligne & jamais dans un eſpace. On doit ſavoir auſſi que la *Clef* de *fa* ſe fait de trois manières différentes ; l'une dans la Muſique imprimée ; une autre dans la Muſique écrite ou gravée, & la dernière dans le Plain-Chant. Voyez ces trois Figures, (*Pl.* M. *Fig.* 8.)

En ajoûtant quatre lignes au-deſſus de la *Clef* de *ſol*, & trois lignes au-deſſous de la *Clef* de *fa*, ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes ſtables, on voit que le ſyſtême total des Notes qu'on peut placer ſur les Degrés relatifs à ces *Clefs* ſe monte à vingt-quatre, c'eſt-à-dire, trois Octaves & une Quarte, depuis le *fa* qui ſe trouve au-deſſous de la première ligne, juſqu'au *ſi* qui ſe trouve au-deſſus de la dernière, & tout cela forme enſemble ce qu'on appelle *le Clavier général* ; par où l'on peut juger que cette étendue à fait long-tems celle du ſyſtême. Aujourd'hui qu'il acquiert ſans ceſſe des nouveaux Degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces Degrés ſur des lignes poſtiches qu'on ajoûte en haut ou en bas, ſelon le beſoin.

Au lieu de joindre enſemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*Pl.* A. *Fig.* 5.) pour marquer le rapport des *Clefs*, on les ſépare de cinq en cinq, parce que c'eſt-à-peu-près aux Degrés compris dans cet eſpace qu'eſt bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *Portée*, & l'on y met une *Clef* pour déterminer le nom des Notes, le lieu des ſemi-Tons, & montrer quelle place la Portée occupe dans le Clavier.

De quelque manière qu'on prenne, dans le Clavier, cinq lignes consécutives, on y trouve une *Clef* comprise, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *Clef*.

Si je fais une portée des cinq premières lignes du Clavier, en commençant par le bas j'y trouve, la *Clef* de *fa* sur la quatrième ligne : voilà donc une position de *Clef*, & cette position appartient évidemment aux Notes les plus graves; aussi est-elle celle de la *Clef* de Basse.

Si je veux gagner une Tierce dans le haut, il faut ajoûter une ligne au-dessus; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *Clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrième ligne à la troisième, & la *Clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquième; mais comme deux *Clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la Portée de cette *Clef* est d'une Tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisième Portée où la *Clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxième ligne, & celle d'*ut* sur la quatrième. Ici l'on abandonne la *Clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une Tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *Clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxième ligne, & puis sur la première; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *Clefs*.

On peut voir, (*Pl.* A. *Fig.* 6,) cette succession des *Clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit Portées, *Clefs*, ou Positions de *Clefs* différentes.

De quelque caractere que puisse être une Voix ou un Instrument, pourvu que son étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du Clavier général, on peut, dans ce nombre, lui trouver une Portée & une *Clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les Parties de la Musique. (Voyez PARTIES.) Si l'étendue d'une Partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajoûter

au-dessus au-dessous devienne incommode, alors on change la *Clef* dans le courant de l'Air. On voit clairement par la figure quelle *Clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la Portée, de quelque *Clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voix aussi que, pour rapporter une *Clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *Clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les Partitions.

Il suit de cette méchanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la Portée : puisqu'on a le choix de huit différentes Positions, nombre des Notes de l'Octave. Ainsi l'on pourroit Noter un Air entier sur la même ligne, en changeant la *Clef* à chaque Degré. La Figure 7 montre par la suite des *Clefs* la suite des Notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de Tierce en Tierce, & toutes placées sur la même ligne. La Figure suivante 8 représente sur la suite des mêmes *Clefs* la Note *ut* qui paroît descendre de Tierce en Tierce sur toutes les lignes de la Portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changemens de *Clef*, garde toujours l'Unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup d'œil le jeu de toutes les *Clefs*.

Il y a deux de leurs positions, savoir, la *Clef* de *sol* sur la première ligne & la *Clef* de *fa* sur la troisième, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La première peut sembler moins nécessaire puisqu'elle ne rend qu'une position toute semblable à celle de *fa* sur la quatrième ligne, dont elle diffère pourtant de deux Octaves. Pour la *Clef* de *fa*, il est évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troisième ligne, on n'aura plus de position équivalente, & que la composition du Clavier, qui est complette aujourd'hui, deviendra par-là défectueuse.

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainsi toute *Clef* armée de Diéses ou de Bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux semi-Tons de l'Octave, comme je l'ai expliqué au *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme, sur quelque Degré de l'Echelle qu'on veuille choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des

Modes dans tous les Tons: car comme il n'y a qu'une formule pour le Mode majeur, il faut que tous les degrés de ce Mode se trouvent ordonnés de la même façon sur leur Tonique; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des Dièses ou des Bémols. Il en est de même du Mode mineur; mais comme la même combinaison qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne aussi pour un Ton mineur sur une autre Tonique, (Voyez Mode.) il s'ensuit que pour les vingt-quatre Modes il suffit de douze combinaisons: or si avec la Gamme naturelle on compte six modifications par Dièses, & cinq par Bémols, ou six par Bémols & cinq par Dièses, on trouvera ces douze combinaisons auxquelles se bornent toutes les variétés possibles de Tons & de Modes dans le Système établi.

J'explique, aux mots *Dièse* & *Bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *Clef*. Mais pour transposer tout d'un coup la *Clef* convenablement à un Ton ou Mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant *l'ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons Intervalles mineurs la Quarte *ut fa*, & tous les Intervalles du même *ut* à une Note bémolisée quelconque; tout autre Intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dièse la Note supérieure d'un Intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un Intervalle superflu: mais il faut chercher la même chose par Bémol; ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* Dièse, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce Dièse; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur; ce qui rentre dans la règle.

On trouvera, (*Pl.* N. *Fig* 5.) une Table des douze Sons de l'Octave divisée par Intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *Clef* de la manière suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'Intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur: s'il est majeur, il faut des Dièses; s'il est mineur, il faut des Bémols. Si cette Note est *l'ut* lui-même, l'Intervalle est nul, & il ne faut ni Bémol ni Dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de Dièses ou de Bémols, soit *a* le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en question. La formule par Dièses sera $\frac{\overline{a-1} \times 2}{7}$, & le reste donnera le nombre des Dièses qu'il faut mettre à la *Clef*. La formule par Bémols sera $\frac{\overline{a-1} \times 5}{7}$, & le reste sera le nombre des Bémols qu'il faut mettre à la *Clef*.

Je veux, par exemple, composer en *la* Mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut de Dièses, parce que *la* fait un Intervalle majeur avec *ut*. L'Intervalle est une Sixte dont le nombre est 6; j'en retranche 1; je multiplie le reste 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre des Dièses dont il faut armer la *Clef* pour le Ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* Mode majeur, je vois, par la Table, que l'Intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des Bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'Intervalle; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste: c'est un Bémol qu'il faut mettre à la *Clef*.

On voit par-là que le nombre de Dièses ou des Bémols de la *Clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les Tons mineurs il faut appliquer la même formule des Tons majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur sa Médiante.

Ainsi, pour composer en *si* Mode mineur, je transposerai la *Clef* comme pour le Ton majeur de *re*. Pour *fa* Dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, *&c.*

Les Musiciens ne déterminent les Transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la règle que je donne est démontrée, générale & sans exception.

COMARCHIOS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

COMMA. *s. m.* Petit Intervalle qui se trouve, dans quelques cas, entre deux Sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois espèces de *Comma*. 1°. Le mineur, dont la raison est de 2025 à 2048; ce qui est la quantité

dont le *ſi* Dièſe, quatrième Quinte de *ſol* Dièſe, prise comme Tierce majeure de *mi*, eſt ſurpaſſé par l'*ut* naturel qui lui correſpond. Ce *Comma* eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton moyen.

2°. Le *Comma* majeur eſt celui qui ſe trouve entre le *mi* produit par la progreſſion triple comme quatrième Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou ſa réplique, conſidéré comme Tierce majeure de ce même *ut*. La raiſon en eſt de 80 à 81. C'eſt le *Comma* ordinaire, & il eſt la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *Comma* maxime qu'on appelle *Comma* de Pythagore, a ſon rapport de 524288 à 531441, & il eſt l'excès du *ſi* Dièſe produit par la progreſſion triple comme douzième Quinte de l'*ut* ſur le même *ut* élevé par ſes Octaves au Degré correſpondant.

Les Muſiciens entendent par *Comma* la huitième ou la neuvième partie du Ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart-de-Ton. Mais on peut aſſurer qu'ils ne ſçavent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainſi, puiſque pour des oreilles comme les nôtres un ſi petit Intervalle n'eſt appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR, *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *Compairs* dans le Plain-Chant, ſont l'authente & le plagal qui lui correſpond. Ainſi le premier Ton eſt *Compair* avec le ſecond ; le troiſième avec le quatrième, & ainſi de ſuite : chaque Ton pair eſt *Compair* avec l'impair qui le précède. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

COMPLEMENT d'un Intervalle eſt la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave : ainſi la Seconde & la Septième, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte ſont *Complémens* l'une de l'autre. Quand il n'eſt queſtion que d'un Intervalle, *Complément* & *Renverſement* ſont la même choſe. Quant aux eſpèces, le juſte eſt *Complément* du juſte, le majeur du mineur, le ſuperflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ. *adj.* Ce mot a trois ſens en Muſique ; deux par rapport aux Intervalles & un rapport à la Meſure.

I. Tout intervalle qui paſſe l'étendue de l'Octave eſt un Intervalle *Compoſé*, parce qu'en retranchant l'Octave on ſimplifie l'Intervalle ſans le changer. Ainſi la Neuvième, la Dixième, la Douzième ſont des Intervalles *Compoſés* ; le

premier [illegible] la Seconde & de l'Octave ; le deuxième, de la Tierce & de l'Octave ; le troisième, de la Quinte & de l'Octave, *&c.*

II. Tout Intervalle qu'on peut diviſer muſicalement en deux Intervalles peut encore être conſidéré comme *Compoſé*. Ainſi la Quinte eſt *compoſée* de deux Tierces, la Tierce de deux Secondes ; la Seconde majeure de deux ſemi-Tons ; mais le ſemi-Ton n'eſt point *Compoſé*, parce qu'on ne peut plus le diviſer ni ſur le Clavier ni par Notes. C'eſt le ſens du diſcours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle ſelon laquelle un Intervalle eſt *Compoſé*.

III. On appelle *Meſures Compoſées* toutes celles qui ſont déſignées par deux chiffres. (Voyez MESURE.)

COMPOSER. *v. a.* Inventer de la Muſique nouvelle, ſelon les règles de l'Art.

COMPOSITEUR. *ſ. m.* Celui qui compoſe de la Muſique ou qui ſait les règles de la Compoſition. Voyez, au mot COMPOSITION, l'expoſé des connoiſſances néceſſaires pour ſavoir compoſer. Ce n'eſt pas encore aſſez pour former un vrai *Compoſiteur*. Toute la ſcience poſſible ne ſuffit point ſans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puiſſe faire, quelque acquis que l'on puiſſe avoir, il faut être né pour cet Art ; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en eſt du *Compoſiteur* comme du Poëte : ſi la Nature en naiſſant ne l'a formé tel ;

S'il n'a reçu du Ciel l'influence ſecrette,
Pour lui Phébus eſt ſourd & Pégaſe eſt retif.

Ce que j'entends par génie n'eſt point ce goût biſarre & capricieux qui ſème par-tout le baroque & le difficile, qui ne ſait orner l'Harmonie qu'à force de Diſſonnances, de contraſtes & de bruit. C'eſt ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compoſiteur* malgré lui, qui lui inſpire inceſſamment des Chants nouveaux & toujours agréables ; des expreſſions vives, naturelles & qui vont au cœur ; une Harmonie pure, touchante, majeſtueuſe, qui renforce & pare le Chant ſans l'étouffer. C'eſt ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus ſavant qu'eux tous, dans le ſanctuaire de l'Harmonie ; Leo, Pergolèſe, Haſſe, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expreſſion.

COMPOSITION. *ſ. f.* C'eſt l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Pièce complette de Muſique avec toutes ſes Parties.

La connoiſſance de l'Harmonie & de ſes règles eſt le fondement de la *Compoſition*. Sans doute il faut ſavoir remplir des Accords, préparer, ſauver des Diſſonnances, trouver des Baſſes-fondamentales & poſſéder toutes les autres petites connoiſſances élémentaires; mais avec les ſeules règles de l'Harmonie on n'eſt pas plus près de ſavoir la *Compoſition*, qu'on ne l'eſt d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractère des Voix & des Inſtrumens, les Chants qui ſont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; ſentir le caractère des différentes Meſures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; ſavoir toutes les règles particulières établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les ſujets contraints, *&c.* Toutes ces choſes ne ſont encore que des préparatifs à la *Compoſition*: mais il faut trouver en ſoi-même la ſource des beaux Chants de la grande Harmonie, les Tableaux, l'expreſſion; être enfin capable de ſaiſir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en ſuivre les convenances de toute eſpèce, & de ſe remplir de l'eſprit du Poëte ſans s'amuſer à courir après les mots. C'eſt avec raiſon que nos Muſiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en Chant. On voit bien, par leur manière de les rendre, que ce ne ſont en effet, pour eux, que des paroles. Il ſemble, ſur-tout depuis quelques années, que les règles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Artiſtes ſavent le rempliſſage, à peine en avons-nous qui ſachent la *Compoſition*.

Au reſte, quoique les règles fondamentales du Contrepoint ſoient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur ſelon le nombre des Parties; car à meſure qu'il y a plus de Parties, la *Compoſition* devient plus difficile, & les régles ſont moins ſévères. La *Compoſition* à deux Parties

s'appelle *Trio*, quand les deux Parties chantent également, c'eſt-à-dire, quand le ſujet ſe trouve partagé entr'elles. Que ſi le ſujet eſt dans une Partie ſeulement, & que l'autre ne faſſe qu'accompagner, on appelle alors la première *Recit* ou *Solo*; & l'autre, *Accompagnement* ou *Baſſe-continue*, ſi c'eſt une Baſſe. Il en eſt de même du *Trio* ou de la *Compoſition* à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinque*, &c. (Voyez ces mots.)

On donne auſſi le nom de *Compoſitions* aux Pièces mêmes de Muſique faites dans les règles de la *Compoſition*: c'eſt pourquoi les *Duo*, *Trio*, *Quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *Compoſitions*.

On compoſe ou pour les Voix ſeulement, ou pour les Inſtrumens, ou pour les Inſtrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chanſons ſont les ſeules *Compoſitions* qui ne ſoient que pour les Voix; encore y joint-on ſouvent quelque Inſtrument pour les ſoutenir. Les *Compoſitions* inſtrumentales ſont pour un Chœur d'Orcheſtre, & alors elles s'appellent *Symphonies*, *Concerts*; ou pour quelque eſpèce particulière d'Inſtrument, & elles s'appellent *Pièces*, *Sonates*. (Voyez ces mots.)

Quant aux *Compoſitions* deſtinées pour les Voix & pour les Intrumens, elles ſe diviſent communément en deux eſpèces principales; ſçavoir, Muſique Latine ou Muſique d'Egliſe; & Muſique Françoiſe. Les Muſiques deſtinées pour l'Egliſe, ſoit Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets*. (Voyez MOTTET.) La muſique Françoiſe ſe diviſe encore en Muſique de Théâtre, comme nos Opéra, & en Muſique de Chambre, comme nos Cantates ou Cantatilles. (Voyez CANTATE, OPÉRA.)

Généralement la *Compoſition* Latine paſſe pour demander plus de ſcience & de règles, & la Françoiſe plus de génie & de goût.

Dans une *Compoſition* l'Auteur a pour ſujet le Son phyſiquement conſidéré, & pour objet le ſeul plaiſir de l'oreille; ou bien il s'élève à la Muſique imitative & cherche à émouvoir ſes Auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il ſuffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables; mais au ſecond il doit conſidérer la Muſique par ſes rapports aux accens de la voix humaine, & par les con-

formités possibles entre les Sons harmoniques combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'Art, en faisant, de la Musique, une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT. *s. m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des Pièces de Musique Vocale & Instrumentale. On ne se sert guères du mot de *Concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit Musiciens, & pour une Musique à plusieurs Parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoissoient pas le Contre-point, leurs *Concerts* ne s'exécutoient qu'à l'unisson ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théâtres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant les tems que les autres Spectacles sont fermés. Il est établi au Château des Tuileries; les Concertans y sont très-nombreux & la Salle est fort bien décorée. On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de tems en tems quelques Airs Italiens.

CONCERTANT. *adj.* Parties *Concertantes* sont, selon l'Abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une Pièce ou dans un *Concert*, & ce mot sert à les distinguer des parties qui ne sont que de Chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes: mais on se sert de celui de *Concertant* en parlant du nombre de Musiciens qui exécutent dans un *Concert*, & l'on dira: *Nous étions vingt-cinq* Concertans. *Une assemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO. *s. m.* Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Simphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre; mais on appelle plus particulièrement *Concerto* une pièce faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de tems en tems avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Pièce continue ainsi toujours alternativément entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Chœur. Quant aux *Concerto* où tout se joue en Rippiéno, & où nul Instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens *Sinfonie*.

CONCORDANT, ou *Basse-Taille* ou *Baryton*; celle des

des Parties de la Musique qui tient le milieu entre la Taille & la Basse. Le nom de *Concordant* n'est guère en usage que dans les Musiques d'Eglise, non plus que la Partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille & se confond avec la Basse. Le *Concordant* est proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor*. (Voyez PARTIES.)

CONCOURS. *s. m.* Assemblée de Musiciens & de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de Maître de Musique ou d'Organiste est emportée, à la pluralité des suffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *Concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des Cathédrales; mais dans ces tems malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *Concours* s'aboliſſe insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT. *adj.* Tétracorde *Conjoint* est, dans l'ancienne Musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du Tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui; ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du Tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le système des Grecs, tous les cinq Tétracordes sont *conjoints* par quelque côté; sçavoir, 1°. le Tétracorde Méson *conjoint* au Tétracorde Hypaton; 2°. le Tétracorde Synnéménon *conjoint* au Tétracorde Méson; 3°. le Tétracorde Hyperboléon *conjoint* au Tétracorde Diezeugménon: & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six Tétracordes; c'est-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le système, si le Trétracorde Méson étant *conjoint* par ses deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *Conjoint* se dit d'un intervalle ou Degré. On appelle Degrés *conjoints* ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que le Son le plus aigu du Degré inférieur, se trouve à l'unisson du Son le plus grave du Degré supérieur. Il faut de plus qu'aucun des Degrés *conjoints* ne puisse être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils soient eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible; sçavoir, ceux d'une seconde. Ainsi ces deux Intervalles

ut re &, *re mi* ſont *conjoints*; mais *ut re* & *fa* ne le ſont pas, faute de la première condition; *ut mi* & *mi ſol* ne le ſont pas non plus, faute de la ſeconde.

Marche par Degrés *conjoints* ſignifie la même choſe que Marche Diatonique. (Voyez *Degré*, *Diatonique*.)

CONJOINTES. *ſ. f.* Tétracorde des *Conjointes*. (Voyez Synnemenon.)

CONNEXE. *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voy. Mixte.)

CONSONNANCE. *ſ. f.* C'eſt, ſelon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou pluſieurs Sons entendus à la fois; mais on reſtraint communément la ſignification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'eſt en ce ſens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent diviſer les Sons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui faſſent des *Conſonnances*; tous les autres choquent l'oreille & ſont appellés pour cela *Diſſonnances*. Ce n'eſt pas que pluſieurs de celles-ci ne ſoient employées dans l'Harmonie; mais elles ne le ſont qu'avec des précautions dont les *Conſonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également beſoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *Conſonnances*; ſçavoir l'Octave, la Quinte, la Douzième qui eſt la réplique de la Quinte, la Quarte, & l'Onzième qui eſt ſa réplique. Nous y ajoûtons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverſes répliques de tout cela ſans exception, ſelon toute l'étendue du ſyſtême.

On diſtingue les *Conſonnances* en parfaites ou juſtes, dont l'Intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Conſonnances* parfaites, ſont l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites ſont les Tierces & les Sixtes.

Les *Conſonnances* ſe diviſent encore en ſimples & compoſées. Il n'y a de *Conſonnances* ſimples que la Tierce & la Quarte: car la Quinte, par exemple, eſt compoſée de deux Tierces; la Sixte eſt compoſée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractere phyſique des *Conſonnances* ſe tire de leur production dans un même Son; ou, ſi l'on veut, du fré-

miſſement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entr'elles un Intervalle d'Octave ou de Douzième qui eſt l'Octave de la Quinte, ou de Dix-ſeptième majeure qui eſt la double Octave de la Tierce majeure, ſi l'on fait ſonner la plus grave, l'autre frémit & réſonne. A l'égard de la Sixte majeure & mineure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure ſimples, qui toutes ſont des combinaiſons & des renverſemens des précédentes *Conſonnances*, elles ſe trouvent non directement, mais entre les diverſes cordes qui frémiſſent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à ſon Octave *ut*, à la Quinte *ſol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double Octave, même aux Octaves de tout cela, frémiront toutes & réſonneront à la fois; & quand la première corde ſeroit ſeule, on diſtingueroit encore tous ces Sons dans ſa réſonnance. Voilà donc l'Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes Les autres *Conſonnances* ſe trouvent auſſi par combinaiſons; ſçavoir, la Tierce mineure, du *mi* au *ſol*; la Sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la Quarte, du *ſol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *ſol* au *mi* qui eſt au-deſſus de lui.

Telle eſt la génération de toutes les *Conſonnances*. Il s'agiroit de rendre raiſon des Phénomènes.

Premièrement, le frémiſſement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations (Voyez Unisson.) 2°. Que le ſon d'une corde ſoit toujours accompagné de ſes Harmoniques, (voyez ce mot.), cela paroît une propriété du Son qui dépend de ſa nature, qui en eſt inſéparable, & qu'on ne ſauroit expliquer qu'avec des hypothèſes qui ne ſont pas ſans difficulté. La plus ingénieuſe qu'on ait juſqu'à préſent imaginée ſur cette matière eſt, ſans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait ſon profit.

3°. A l'égard du plaiſir que les *Conſonnances* font à l'oreille à l'excluſion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la ſource dans leur génération. Les *Conſonnances* naiſſent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & reciproquement l'Accord parfait ſe forme par l'aſſemblage des *Conſonnances*. Il eſt donc naturel que l'Harmonie de cet Accord ſe communique à ſes Parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre Inter-

valle qui ne fait pas partie cet Accord n'y participe pas. Or la Nature qui a doué les objets de chacun de nos sens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un Son quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question, & qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'Accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre Son; que pourroit-on répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît?

Ce n'est pas que les Physiciens n'aient expliqué tout cela; & que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près! Le Lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que, la sensation du Son étant produite par les vibrations du corps sonore propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorsque deux Sons se font entendre ensemble, l'oreille est affectée à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations sont isochrones, c'est-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même tems, ce concours forme l'Unisson, & l'oreille, qui saisit l'Accord de ces retours égaux & bien concordans, en est agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons sont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera précisément deux, & à la troisième ils partiront ensemble. Ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui constitue l'Octave, selon eux moins douce que l'Unisson, le sera plus qu'aucune autre *Consonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisième vibration de l'aigu; ensuite la double Octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrième vibration de l'aigu: pour la Quarte, les vibrations se répondent de qua-

tre en quatre l'aigu, & de trois en trois au grave : celles de la Tierce majeure sont comme 4 & 5, de la Sixte majeure comme 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *Consonnances*, c'est-à-dire des Octaves de celles-ci ; tout le reste est dissonnant.

D'autres trouvant l'Octave plus agréable que l'Unisson, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'Unisson & leur concours trop fréquent dans l'Octave confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse, avec plaisir, comparer les Sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par Intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent ; autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour & le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premièrement toute cette explication n'est, comme on voit, fondée que sur le plaisir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond n'est déjà qu'une pure supposition. De plus, il faut supposer encore, pour autoriser ce système, que la première vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre ; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conséquent l'Intervalle sensible devroit changer ; la *Consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même. Enfin il faut supposer que les diverses vibrations des deux Sons d'une *Consonnance* frappent l'organe sans confusion, & transmettent au cerveau la sensation de l'Accord sans se nuire mutuellement : chose difficile à concevoir & dont j'aurai occasion de parler ailleurs.

Mais sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce système. Les vibrations ou les Sons de la dernière *Consonnance*, qui est la Tierce mineure, sont comme 5 & 6, & l'Accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter de deux autres Sons dont

les vibrations seroient entr'elles comme 6 & 7, une *Consonnance* un peu moins harmonieuse, à la vérité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons; car elles ne diffèrent que d'un trente-sixième. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait 6, produisent une *Consonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produisent une Dissonnance aussi dure. Quoi! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée! Je demande encore comment il se fait qu'après cette première Dissonnance la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports? Pourquoi, par exemple, la Dissonnance qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les Accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaisir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *Consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'Accord de l'Orgue ou du Clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces Instrumens seroient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'Octave il ne s'y trouve aucune *Consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-à-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'Accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres selon la diverse nature des *Consonnances*? Dans l'Unisson, par exemple, l'oreille ne supplée rien; il est juste ou faux, point de milieu. De même encore dans l'Octave, si l'Intervalle n'est

exact, l'oreille est choquée ; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure ? Une explication vague, sans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le Philosophe qui nous a donné des principes d'Acoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant sur ce point le système de Descartes, rend raison du plaisir que les *Consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports qui sont entre les Sons qui les forment. Selon cet Auteur, & selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent plus composés, & quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables Dissonnances ; ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'Harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothèse s'accorde avec le résultat des premières divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomènes qu'on remarque dans les beaux Arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus satisfaisante a pour Auteur M. Estève, de la Société Royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du Son est inséparable de celui de ses Harmoniques, & puisque tout Son porte avec soi ses Harmoniques ou plutôt son Accompagnement, ce même Accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le Son le plus simple une gradation de Sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le Son principal, & le font perdre dans la grand vitesse des Sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un Son ; l'Accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet Accompagnement, ces Harmoniques seront renfoncés & mieux développés, les Sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or les *Consonnances* ont cette propriété que les Harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les Harmoniques de l'autre, ces Harmoniques se soutiennent mu-

tuellement, deviennent plus sensibles, durent plus longtems, & rendent ainsi plus agréable l'Accord des Sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Estève a dressé deux Tables, l'une des *Consonnances* & l'autre des Dissonnances qui sont dans l'ordre de la Gamme; & ces Tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des Harmoniques des deux Sons qui forment chaque Intervalle.

Par la Table des *Consonnances* on voit que l'Accord de l'Octave conserve presque tous ses Harmoniques, & c'est la raison de l'indentité qu'on suppose, dans la pratique de l'Harmonie, entre les deux Sons de l'Octave; on voit que l'Accord de la Quinte ne conserve que trois Harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *Consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

Par la Table des Dissonnances on voit qu'elles ne se conservent aucun Harmonique, excepté la seule septième mineure qui conserve son quatrième Harmonique; savoir, la Tierce majeure de la troisième Octave du Son aigu.

De ces observations, l'Auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'Harmoniques concourans, plus l'Accord en sera agréable, & voilà les *Consonnances* parfaites.

Plus il y aura d'Harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ses Accords; voilà les *Consonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun Harmonique ne soit conservé, les Sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *Consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude, désagréable, qui est l'effet de la Dissonnance.

Cette hypothèse est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes: mais elle laisse pourtant encore quelque chose à desirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la Septième mineure, comme réduites, également à un seul Harmonique, quoique l'une soit

Consonnante, l'autre Dissonnante, & que l'effet, à l'oreille, en soit très-différent.

A l'égard du principe d'Harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister les Battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a été adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le Lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT. *adj.* Un Intervalle *Consonnant* est celui qui donne une Consonnance ou qui en produit l'effet; ce qui arrive, en certains cas, aux Dissonnances par la force de la modulation. Un Accord *Consonnant* est celui qui n'est composé que de Consonnances.

CONTRA. *s. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à la Partie qu'on appelloit plus communément *Altus* & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute-Contre*. (Voyez HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT. *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'Harmonie, soit au Chant, soit à la valeur des Notes, quand par la nature du dessein on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois Parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

CONTRASTE. *s. m.* Opposition de caractères. Il y a *Contraste* dans une Pièce de musique, lorsque le mouvement passe du lent au vîte, ou du vîte au lent; lorsque le Diapason de la Mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorsque le Chant passe du doux au fort, ou du fort au doux; lorsque l'Accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin lorsque l'Harmonie a des jours & des pleins alternatifs: & le *Contraste* le plus parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très-ordinaire aux Compositeurs qui manquent d'invention d'abuser du *Contraste*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les ressources que leur genie ne leur fournit pas. Mais le *Contraste*, employé à propos & sobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donné dans les commencemens du Contre-point à la Partie qu'on a depuis nommée *Tenor* ou *Taille*. (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT. *s. m.* Nom donné par Gerson & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Déchant* ou *Contre-point*. (Voyez ces mots.)

CONTRE-DANSE. Air d'une sorte de Danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes, & qu'on danse ordinairement dans les Bals après les Menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les Airs des *Contre-Danses* sont le plus souvent à deux tems; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables, s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSE'E. *f. f.* sorte de Fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la Fugue s'est fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit se faire entendre en descendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la Dominante, *& vice versâ*. Du reste ses règles sont entièrement semblables à celles de la Fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE-HARMONIQUE. *adj.* Nom d'une sorte de Proportion. (Voyez PROPORTION.)

CONTRE-PARTIE. *f. f.* Ce terme ne s'emploie en Musique que pour signifier une des deux Parties d'un Duo considérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT. *f. m.* C'est à-peu-près la même chose que *Composition*; si ce n'est que *Composition* peut se dire des Chants, & d'une seule Partie, & que *Contre-point* ne se dit que de l'Harmonie, & d'une *Composition* à deux ou plusieurs Parties différentes.

Ce mot de *Contre-point* vient de ce qu'anciennement les Notes ou signes des Sons étoient de simples points, & qu'en composant à plusieurs Parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *contre-point* s'applique spécialement aux Parties ajoûtées sur un sujet donné, pris ordinairement du Plan-Chant. Le sujet peut être à la Taille ou à quelqu'autre Partie supérieure, & l'on dit alors que le *Contre-point* est sous le sujet; mais il est ordinairement à la Basse, ce qui met le sujet sous le *Contre-point*. Quand le *Contre-point* est syllabique, ou Note sur Note, on l'appelle *Contre-point simple*; *Contre-point figuré*, quand il s'y trouve

différentes figures ou valeurs de Notes, & qu'on y fait des Deſſeins, des Fugues, des Imitations : on ſent bien que tout cela ne peut ſe faire qu'à l'aide de la Meſure, & que ce Plain-Chant devient alors de véritable Muſique. Une Compoſition faite & exécutée ainſi ſur le champ & ſans préparation ſur un ſujet donné, s'appelle *Chant ſur le Livre*, parce qu'alors chacun compoſe impromptu ſa Partie ou ſon Chant ſur le livre du chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-tems diſputé ſi les Anciens avoient connu le *Contre-point* ; mais par tout ce qui nous reſte de leur Muſique & de leurs écrits, principalement par les règles de pratique d'Ariſtoxène, Livre troiſième, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS. *ſ. m.* Vice dans lequel tombe le Muſicien quand il rend une autre penſée que celle qu'il doit rendre. La Muſique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en Chant, il eſt viſible qu'on y peut tomber dans des *Contre-ſens* ; & ils n'y ſont guères plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-ſens* dans l'expreſſion, quand la Muſique eſt triſte au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triſte, légère au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légère, &c. *Contre-ſens* dans la Proſodie, lorſqu'on eſt bref ſur des ſyllabes longues, long ſur des ſyllabes brèves, qu'on n'obſerve pas l'accent de la Langue, &c. *Contre-ſens* dans la Déclamation, lorſqu'on y exprime par les mêmes Modulations des ſentimens oppoſés ou différens, lorſqu'on y rend moins les ſentimens que les mots, lorſqu'on s'y appeſantit ſur des détails ſur leſquels on doit gliſſer, lorſque les répétitions ſont entaſſées hors de propos. *Contre-ſens* dans la ponctuation, lorſque la Phraſe de Muſique ſe termine par une Cadence parfaite dans les endroits où le ſens eſt ſuſpendu, ou forme un repos imparfait quand le ſens eſt achevé. Je parle ici des *Contre-ſens* pris dans la rigueur du mot ; mais le manque d'expreſſion eſt peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la muſique diſe autre choſe que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMS. *ſ. m.* Meſure à *Contre-tems* eſt celle où l'on pauſe ſur le Tems foible, où l'on gliſſe ſur le Tems

fort, & où le Chant ſemble être en Contre-ſens avec la Meſure. (Voyez SYNCOPE.)

COPISTE. *ſ. m.* Celui qui fait profeſſion de copier de la Muſique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la Muſique avec autant de ſuccès qu'à l'écriture, ſoit parce que les goûts de l'eſprit étant plus conſtans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chanſons; ſoit par les difficultés particulières que la combinaiſon des Notes & des Lignes ajoûte à l'impreſſion de la Muſique: car ſi l'on imprime premiérement les Portées & enſuite les Notes, il eſt impoſſible de donner à leurs poſitions relatives, la juſteſſe néceſſaire; & ſi le caractère de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre muſique imprimée, les lignes s'ajuſtent ſi mal entr'elles, il faut une ſi prodigieuſe quantité de caractères, & le tout fait un ſi vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette manière avec raiſon pour lui ſubſtituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'eſt pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les Parties; de mettre en Partition ce que les uns voudroient en Parties ſéparées, ou en Parties ſéparées ce que d'autres voudroient en Partition, & de n'offrir guère aux curieux que de la Muſique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il eſt ſûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de Muſique, on a proſcrit depuis long-tems la Note imprimée ſans que l'uſage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je concluds qu'au jugement des Experts celui de la ſimple *Copie* eſt le plus commode.

Il eſt plus important que la Muſique ſoit nettement & correctement copiée que la ſimple écriture; parce que celui qui lit & médite dans ſon cabinet, apperçoit, corrige aiſément les fautes qui ſont dans ſon livre, & que rien ne l'empêche de ſuſpendre ſa lecture ou de la recommencer: mais dans un Concert où chacun ne voit que ſa Partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laiſſent le tems de revenir ſur aucune faute, elles ſont toutes irréparables: ſouvent un morceau ſublime eſt eſtropié, l'exécution eſt interrompue ou même arrêtée, tout va de travers,

partout manque l'enſemble & l'effet, l'Auditeur eſt rebuté & l'Auteur déshonoré, par la ſeule faute du *Copiſte*.

De plus, l'intelligence d'une Muſique difficile dépend beaucoup de la manière dont elle eſt copiée; car outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de préſenter plus clairement au Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve ſouvent la copie d'un homme plus liſible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'eſt que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre eſt plus attentif aux ſoins utiles. Le plus habile *Copiſte* eſt celui dont la Muſique s'exécute avec le plus de facilité, ſans que le Muſicien même devine pourquoi. Tout cela m'a perſuadé que ce n'étoit pas faire un Article inutile que d'expoſer un peu en détail le devoir & les ſoins d'un bon *Copiſte*: tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'eſt point indifférent à la perfection d'un Art dont elle eſt toujours le plus grand écueil. Je ſens combien je vais me nuire à moi-même ſi l'on compare mon travail à mes règles: mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la ſienne. Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en penſe; je n'ai fait que de la Muſique Françoiſe, & n'aime que l'Italienne; j'ai montré toutes les miſeres de la Société quand j'étois heureux par elle: mauvais *Copiſte*, j'expoſe ici ce que font les bons. O vérité! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi; qu'il ne ſouille en rien le culte que je t'ai voué.

Je ſuppoſe d'abord que le *Copiſte* eſt pourvu de toutes les connoiſſances néceſſaires à ſa profeſſion. Je lui ſuppoſe, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée ſupérieurement. Quels ſont ces talens, & quelles ſont ces connoiſſances? Sans en parler expreſſément, c'eſt de quoi cet Article pourra donner une ſuffiſante idée. Tout ce que j'oſerai dire ici, c'eſt que tel Compoſiteur qui ſe croit un fort habile homme, eſt bien loin d'en ſavoir aſſez pour copier correctement la compoſition d'autrui.

Comme la Muſique écrite, ſurtout en Partition, eſt faite pour être lue de loin par les Concertans, la première choſe que doit faire le *Copiſte* eſt d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre ſa Note bien liſible & bien nette. Ainſi il doit choiſir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point: on préfere celui

qui n'a pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire, sans être luisante ni gommée ; la Reglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la Note : il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles, afin que les Chroches, Doubles-Chroches, les Soupirs, Demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la Note sorte mieux. Loin que la pâleur des Lignes empêche de lire la Musique à une certaine distance, elle aide au contraire, par la netteté ; & quand même la Ligne échapperoit un moment à la vue, la position des Notes l'indique assez le plus souvent. Les Régleurs ne rendent que du travail mal fait ; si le *Copiste* veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

Il y a deux formats de papier reglé ; l'un pour la Musique Françoise, dont la longueur est de bas en haut ; l'autre pour la Musique Italienne, dont la longueur est dans le sens des Lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & reglant en sens contraire : mais quand on l'achette reglé, il faut renverser les noms chez les Papetiers de Paris, demander du Papier à l'Italienne quand on le veut à la Françoise, & à la Françoise quand on le veut à l'Italienne ; ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une Partition il faut compter les Portées qu'enferme l'Accolade, & choisir du Papier qui ait, par page, le même nombre de Portées, ou un multiple de ce nombre ; afin de ne perdre aucune Portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le Papier à l'Italienne est ordinairement à dix Portées, ce qui divise chaque page en deux Accolades de cinq Portées chacune pour les Airs ordinaires ; savoir, deux Portées pour les deux Dessus de Violon, une pour la Quinte, une pour le Chant, & une pour la Basse. Quand on a des Duo ou des Parties de Flutes, de Hautbois, de Cors, de Trompettes ; alors, à ce nombre de Portées on ne peut plus mettre qu'une Accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de supprimer quelque Portée inutile, comme celle de la Quinte, quand elle marche sans cesse avec la Basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour

bien distinguer la Partition. 1°. Quelque nombre de Parties de symphonie qu'on puisse avoir, il faut toujours que les parties de Violon, comme principales, occupent le haut de l'Accolade où les yeux se portent plus aisément; ceux qui les mettent au-dessous de toutes les autres & immédiatement sur la Quinte pour la commodité de l'Accompagnateur, se trompent; sans compter qu'il est ridicule de voir dans une Partition les Parties de Violon au-dessous, par exemple, de celles des Cors qui sont beaucoup plus basses. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des Portées, afin que chaque Partie ait toujours la sienne au même lieu. Il vaux mieux laisser des portées vides, ou s'il le faut absolument, en charger quelqu'une des deux Parties, que d'étendre ou resserrer l'Accolade inégalement. Cette règle n'est que pour la Musique Italienne; car l'usage de la gravure a rendu les Compositeurs François plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux Parties sur une même Portée; c'est, sur-tout, ce qu'on doit éviter pour les Parties de Violon; car, outre que la confusion y seroit à craindre, il y auroit équivoque avec la Double-corde: il faut aussi regarder si jamais les Parties ne se croisent; ce qu'on ne pourroit guère écrire sur la même Portée d'une manière nette & lisible. 4°. Les Clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus se répéter non plus que le signe de la Mesure, si ce n'est dans la Musique Françoise, quand, les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître sa Partie; mais dans les Parties séparées on doit répéter la Clef au commencement de chaque Portée, ne fut-ce que pour marquer le commencement de la Ligne au défaut d'Accolade.

Le nombre des Portées ainsi fixé, il faut faire la division des Mesures, & ces Mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le tems au compas & guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque Mesure pour recevoir toutes les Notes qui peuvent y entrer, selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une Partition, & dans quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on serre une Mesure sur une Ronde,

comment placer les seize Doubles-Croches que contient peut-être une autre Partie dans la même Mesure? Si l'on se règle sur la Partie Vocale, comment fixer l'espace des Ritournelles? En un mot, si l'on ne regarde qu'aux divisions d'une des Parties, comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres Parties?

Ce n'est pas assez de diviser l'Air en Musures égales, il faut aussi diviser les Mesures en Tems égaux. Si dans chaque Partie on proportionne ainsi l'espace à la durée, toutes les Parties & toutes les Notes simultanées de chaque Partie se correspondront avec une justesse qui fera plaisir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une Partition. Si, par exemple, on partage une Mesure à quatre Tems, en quatre espaces bien égaux entr'eux & dans chaque Partie, qu'on étende les Noires, qu'on rapproche les Croches, qu'on resserre les Doubles-Croches à proportion & chacune dans son espace; sans qu'on ait besoin de regarder une Partie en copiant l'autre, toutes les Notes correspondantes se trouveront plus exactement perpendiculaires, que si on les eût confrontées en les écrivant; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion, soit entre les diverses Mesures d'une même Partie, soit entre les diverses parties d'une même Mesure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre autant qu'il se peut la netteté des signes. Par exemple, on n'écrira jamais de Notes inutiles, mais si-tôt qu'on s'apperçoit que deux Parties se réunissent & marchent à l'Unisson, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorsqu'elles sont voisines & sur la même Clef. A l'égard de la Quinte, si-tôt qu'elle marche à l'Octave de la Basse, il faut aussi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes, doit empêcher d'écrire pour la Symphonie les *Piano* aux entrées du Chant, & les *Forte* quand il cesse : par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement sous le premier Violon & sous la Basse; & cela suffit dans une Partition, où toutes les Parties peuvent & doivent se regler sur ces deux-là.

Enfin le devoir du *Copiste* écrivant une Partition est de corriger toutes les fausses Notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses Notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la Copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidèlement

ment les idées de l'Auteur, bonnes ou mauvaises : ce n'est pas son affaire ; car il n'est pas Auteur ni Correcteur, mais *Copiste*. Il est bien vrai que, si l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger ; mais si ce même auteur a fait par ignorance une faute de Composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure ; mais si-tôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par-là qu'il ne suffit pas au *Copiste*, d'être bon Harmoniste & de bien savoir la Composition ; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnoître un Auteur par sa manière, & savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *Fort* ou un *Doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des Mesures omises ; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des Partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté : l'on me dira que peu de *Copistes* le font ; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les Partitions, je dois dire comment on y rassemble des Parties séparées ; travail embarrassant pour bien des *Copistes*, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec soin les Mesures dans toutes les Parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les Parties l'une sur l'autre en commençant par la Basse & la couvrant successivement des autres Parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la Partition. On fait l'Accolade d'autant de Portées qu'on a de Parties ; on la divise en Mesures égales, puis mettant toutes ces Parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première Partie, que je suppose être le premier Violon ; on y fait une legère marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête ; puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la première ligne du second Violon, renvoyant au premier par-tout ou ils marchent à l'Unisson ; puis faisant une marque comme ci-devant, on renverse la partie sur la précédente à sa droite ; & ainsi de toutes les Parties l'une après l'autre. Quand on est à la Basse, on parcourt des

yeux toute l'Accolade pour vérifier si l'Harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, & si l'on ne s'est point trompé. Cette première ligne faite, on prend ensemble toutes les Parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse derechef à sa gauche, & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé; on recommence la seconde Accolade, à la petite marque en crayon; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde Ligne, & l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la manière de tirer une Partition en Parties séparées; car c'est l'opération la plus simple de l'Art, & il suffira d'y faire les observations suivantes : 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les Parties Instrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de Mesures à compter, qui en laissent le tems. Cette règle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui rempliſſent plus d'une page; & il n'y en a gueres qui en rempliſſent plus de deux. 2°. Les *Doux* & les *Forts* doivent être écrits avec la plus grande exactitude sur toutes les Parties, même ceux où rentre & cesse le chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur la Partition. 3°. On ne doit point couper une Mesure d'une ligne à l'autre; mais tâcher qu'il y ait toujours une Barre à la fin de chaque Portée. 4°. Toutes les lignes postiches qui excèdent, en haut ou en bas, les cinq de la Portée ne doivent point être continues mais séparées à chaque Note, de peur que le Musicien, venant à les confondre avec celles de la Portée, ne se trompe de Note & ne sache plus où il est. Cette règle n'est pas moins nécessaire dans les Partitions & n'est suivie par aucun *Copiſte* François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire sur les Parties de Violon pour un grand d'Orchestre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet Instrument a de moins que le Violon; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines viteſſes, la force du Hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les Notes principales, & donner plus d'accent à la Musique. Si j'avois à juger du goût d'un

Symphoniſte ſans l'entendre, je lui donnerois à tirer ſur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois; tout *Copiſte* doit ſavoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de Trompettes ne ſont pas notées ſur le même Ton que le reſte de l'Air; il faut les tranſpoſer au Ton; ou bien, ſi on les copie telles qu'elles ſont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D ſol re, Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de la Clef de Baſſe & de la ſienne, mais tranſpoſer à la Clef de Viola tous les endroits où elle marche avec la Baſſe; & il y a là-deſſus encore une autre attention à faire: c'eſt de ne jamais laiſſer monter la Viola au-deſſus des Parties de Violon; de ſorte que, quand la Baſſe monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'Uniſſon; afin que la Viole ne ſorte jamais du *Medium* qui lui convient. 8°. La Partie vocale ne ſe doit copier qu'en Partition avec la Baſſe, afin que le Chanteur ſe puiſſe accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir ſa Partie à la main, ni de compter ſes Pauſes: dans les Duo ou Trio, chaque Partie de Chant doit contenir, outre la Baſſe, ſa Contre-Partie; & quand on copie un Récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'Inſtrument ajoûter la Partie du Chant à la ſienne, pour le guider au defaut de la Meſure. 9°. Enfin dans les Parties vocales il faut avoir ſoin de lier ou détacher les Croches, afin que le Chanteur voye clairement celles qui appartiennent à chaque ſyllabe. Les Partitions qui ſortent des mains des Compoſiteurs ſont, ſur ce point, très-équivoques, & le Chanteur ne ſait, la plûpart du tems, comment diſtribuer la Note ſur la parole. Le *Copiſte* verſé dans la Proſodie, & qui connoît également l'accent du diſcours & celui du Chant, détermine le partage des Notes & prévient l'indéciſion du Chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement ſous les Notes, & correctes quand aux accens & à l'orthographe: mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulières rendant la ponctuation grammaticale impoſſible; c'eſt à la Muſique à ponctuer les paroles; le *Copiſte* ne doit pas s'en mêler: car ce ſeroit ajoûter des ſignes que le Compoſiteur s'eſt chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article: j'en ai dit trop pour tout *Copiſte* inſtruit qui a une bonne main

& le goût de son métier; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajoûterai seulement un mot en finissant: Il y a bien des intermédiaires entre ce que le compositeur imagine & ce qu'entendent les Auditeurs. C'est au *Copiste* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la Musique exécutée rende exactement à l'oreille du Compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

CORDE SONORE. Toute Corde tendue dont on peut tirer du Son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajoûterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au Son & à la Musique.

„ Si une *Corde* tendue est frappée en quelqu'un de ses „ points par une puissance quelconque, elle s'éloignera „ jusqu'à une certaine distance de la situation qu'elle avoit „ étant en repos, reviendra ensuite & fera des vibrations „ en vertu de l'élasticité que sa tension lui donne, comme „ en fait un Pendule qu'on tire de son à-plomb. Que si, „ de plus, la matière de cette *Corde* est elle-même assez élas- „ tique ou assez homogène pour que le même mouvement „ se communique à toutes ses parties, en frémissant elle „ rendra du Son, & sa résonnance accompagnera toujours „ ses vibrations. Les Géomètres ont trouvé les loix de ces „ vibrations, & les Musiciens celles des Sons qui en résul- „ tent.

„ On savoit depuis long-tems, par l'expérience & par „ des raisonnemens assez vagues que, toutes choses d'ail- „ leurs égales, plus une *Corde* étoit tendue, plus ses vibra- „ tions étoient promptes; qu'à tension égale les *Cordes* fai- „ soient leurs vibrations plus ou moins promptement en „ même raison qu'elles étoient moins ou plus longues; „ c'est-à-dire que la raison des longueurs étoit toujours in- „ verse de celle du nombre des vibrations. M. Taylor, cé- „ lèbre Géomètre Anglois, est le premier qui ait démontré „ les loix des vibrations des *Cordes* avec quelque exactitu- „ de, dans son savant ouvrage intitulé: *Methodus incre- „ mentorum directa & inversa*, 1715; & ces mêmes loix ont „ été démontrées encore depuis par M. Jean Bernouilli, „ dans le second tome des *Mémoires de l'Académie Impé- „ riale de Pétersbourg.* „ De la formule qui résulte de ces

loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, Article *Corde*, je tire les trois Corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la Musique.

I. Si deux *Cordes* de même matière sont égales en longueur & en grosseur, les nombres de leurs vibrations en tems égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *Cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diamètre des *Cordes*.

III. Si les tensions & les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence de ces Théorèmes, je crois devoir avertir que la tension des *Cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainsi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont entr'eux comme les cubes des vibrations, *&c.*

Des loix des vibrations des *Cordes* se déduisent celles des Sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *Corde sonore*. Plus une *Corde* fait de vibrations dans un tems donné, plus le Son qu'elle rend est aigu; moins elle fait de vibrations, plus le Son est grave: en sorte que, les Sons suivant entr'eux les rapports des vibrations, leurs Intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui soumet toute la Musique au calcul.

On voit par les Théorèmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le Son d'une *Corde*; savoir, en changeant le Diamètre, c'est-à-dire la grosseur de la *Corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *Corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *Cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'Accord & le jeu du Clavecin, du Violon, de la Basse, de la Guitarre & autres pareils Instrumens, composés de *Cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des Sons différens. De plus, dans les uns, comme le Clavecin, ces *Cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les Sons se varient

encore ; & dans les autres, comme le Violon, les *Cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, ſe racourciſſent ou s'alongent à volonté ſous les doigts du Joueur, & ces doigts avancés ou reculés ſur le manche font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *Corde* ébranlée par l'archet, autant de Sons divers que de diverſes longueurs. A l'égard des rapports des Sons & de leurs Intervalles, relativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations, voyez SON, INTERVALLE, CONSONNANCE.

La *Corde ſonore*, outre le Son principal qui réſulte de toute ſa longueur, rend d'autres Sons acceſſoires moins ſenſibles, & ces Sons ſemblent prouver que cette *Corde* ne vibre pas ſeulement dans toute ſa longueur, mais fait vibrer auſſi ſes aliquotes chacune en particulier, ſelon la loi de leurs dimenſions. A quoi je dois ajoûter que cette propriété, qui ſert ou doit ſervir de fondement à toute l'Harmonie, & que pluſieurs attribuent, non à la *Corde ſonore*, mais à l'air frappé du Son, n'eſt pas particuliere aux *Cordes* ſeulement, mais ſe trouve dans tous les Corps ſonores. (Voyez CORPS SONORE, HARMONIQUE.)

Une autre propriété non moins ſurprenante de la *Corde ſonore*, & qui tient à la précédente, eſt que ſi le chevalet qui la diviſe n'appuie que légèrement & laiſſe un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du Son total de chaque Partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le Son de la plus grande aliquote commune aux deux Parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *Corde* ſe prend figurément en Compoſition pour les Sons fondamentaux du Mode, & l'on appelle ſouvent *Cordes d'Harmonie* les Notes de Baſſe qui, à la faveur de certaines Diſſonnances, prolongent la phraſe, varient & entrelacent la Modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez VIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX. *ſ. m.* Les Voix ont divers degrés de force ainſi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embraſſe porte le nom de *Corps-de-Voix* quand il s'agit de force ; & de *Volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainſi, de deux Voix ſemblables for-

mant le même Son, celle qui remplit le mieux l'oreille & se fait entendre de plus loin, est dite avoir plus de *Corps*. En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les Voix, sont la justesse & la flexibité: mais en France on exige surtout un bon *Corps-de-Voix*.

CORPS SONORE. *s. m.* On appelle ainsi tout *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne suit pas de cette définition que tout Instrument de Musique soit un *Corps sonore*; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'Instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle il n'y auroit point de Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un *Corps sonore*; mais la caisse de l'Instrument, qui ne fait que répercuter & refléchir le Son, n'est point le *Corps sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *Corps sonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE. *s. m.* Celui qui conduisoit le Chœur dans les Spectacles des Grecs, & battoit la Mesure dans leur Musique. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

COULE' *Participe pris substantivement.* Le *Coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en Chantant chaque Note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les Instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les Instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs Notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les Notes couvertes d'un *Coulé*. Il y a des Instrumens, tels que le Clavecin, le Tympanon, &c. sur lesquels le *Coulé* paroît presque impossible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'Ecolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

COUPER. *v. a.* On coupe une Note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les Notes qui ont une certaine longueur; on se sert du mot *Détacher* pour celles qui passent plus vîte.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles &

autres Chanſons à cette partie du Poëme qu'on appelle *Strophe* dans les Odes. Comme tous les *Couplets* ſont compoſés ſur la même meſure de vers, on les chante auſſi ſur le même air ; ce qui fait eſtropier ſouvent l'Accent & la Proſodie, parce que deux vers François n'en ſont pas moins dans la même meſure, quoique les longues & brèves n'y ſoient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, ſe dit auſſi des Doubles & Variations qu'on fait ſur un même Air, en le reprenant pluſieurs fois avec de nouveaux changemens ; mais toujours ſans défigurer le fond de l'Air, comme dans les Folies d'Eſpagne & dans de vieilles Chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainſi l'Air en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet*. (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE. *ſ. f.* Air propre à une eſpèce de Danſe ainſi nommée à cauſe des allées & des venues dont elle eſt remplie plus qu'aucune autre. Cet Air eſt ordinairement d'une Meſure à trois Tems graves, & ſe note en Triple de Blanches avec deux Repriſes. Il n'eſt plus en uſage, non plus que la Danſe dont il porte le nom.

COURONNE. *ſ. f.* Eſpèce de C renverſé avec un point dans le milieu, qui ſe fait ainſi : 𝄐.

Quand la *Couronne*, qu'on appelle auſſi *point de repos*, eſt à la fois dans toutes les Parties ſur la Note correſpondante, c'eſt le ſigne d'un repos général : on doit y ſuſpendre la Meſure, & ſouvent même on peut finir par cette Note. Ordinairement la Partie principale y fait, à ſa volonté, quelque paſſage, que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & ſoutiennent le Son qui leur eſt marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais ſi la *Couronne* eſt ſur la Note finale d'une ſeule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le Son de cette Note, juſqu'à ce que les autres Parties arrivent à leur concluſion naturelle. On s'en ſert auſſi dans les Canons pour marquer l'endroit où toutes les Parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'eſt forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en ſoient plus appréciables, & reſſemblent plus à des cris qu'à du Chant. La Muſique Françoiſe veut être *criée* ; c'eſt en cela que conſiſte ſa plus grande expreſſion.

CROCHE. *ſ. f.* Note de Muſique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conſéquent huit *Croches* pour une Ronde ou pour une Meſure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir (*Pl.* D. *Fig.* 9. (comment ſe fait la *Croche*, ſoit ſeule ou chantée ſeule ſur une ſyllabe, ſoit liée avec d'autres *Croches* quand on en paſſe pluſieurs dans un même tems en jouant, ou ſur une même ſyllabe en chantant. Elles ſe lient ordinairement de quatre en quatre dans les Meſures à quatre Tems & à deux, de trois en trois dans la Meſure à ſix-huit, ſelon la diviſion des Tems; & de ſix en ſix dans la Meſure à trois Tems, ſelon la diviſion des Meſures.

Le nom de *Croche* a été donné à cette eſpèce de Note, à cauſe de l'eſpèce de Crochet qui la diſtingue.

CROCHET. Signe d'abbréviation dans la Note. C'eſt un petit trait en travers, ſur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer ſa diviſion en Croches, gagner de la place & prévenir la confuſion. Le *Crochet* déſigne par conſéquent quatre Croches au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on voit Planche D. à l'exemple A. de la Fig. 10, où les trois Portées accollées ſignifient exactement la même choſe. La Ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *Crochet;* mais on en peut cependant faire auſſi huit Croches par abbréviations, en la diviſant en deux Blanches ou quatre Noires, auxquelles on ajoûte des *Crochets*. Le Copiſte doit ſoigneuſement diſtinguer la figure du *Crochet*, qui n'eſt qu'une abbréviation, de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME. *ſ. f.* Ce pluriel Italien ſignifie *Croches*. Quand ce mot ſe trouve écrit ſous des Notes noires, blanches ou rondes, il ſignifie la même choſe que ſignifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviſer chaque Note en Croches, ſelon ſa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL. *ſ. m.* Nom qu'on donne par dériſion à ces Muſiciens ineptes, qui, verſés dans la combinaiſon des Notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compoſitions les plus difficiles, exécutent au ſurplus ſans ſentiment, ſans expreſſion,

ſans goût. Un *Croque-Sol* rendant plutôt les Sons que les phraſes, lit la Muſique la plus énergique ſans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroient lire un chef-d'œuvre d'éloquence, écrit avec les caractères de ſa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.

D

D. Cette lettre signifie la même chose dans la Musique Françoise que *P.* dans l'Italienne ; c'est-à-dire, *Doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'est pas seulement opposé à *Fort*, mais à *Rude*.

D. C. (Voyez DA CAPO.)

D *la re*, D *sol re*, ou simplement D. Deuxième Note de la Gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *Re*. (Voyez GAMME.)

DA CAPO. Ces deux mots Italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des Airs en Rondeau, quelquefois tout au long, & souvent en abrégé par ces deux lettres, D. C. Ils marquent qu'ayant fini la seconde partie de l'Air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au Point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un Renvoi. Alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrits ceux-ci *Al Segno*.

DACTYLIQUE. *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne Musique, à cette espèce de Rhythme dont la Mesure se partageoit en deux Tems égaux. (Voy. RHYTHME.)

On appelloit aussi *Dactylique* une sorte de Nome où ce Rhythme étoit fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

Julius Pollus révoque en doute si le *Dactylique* étoit une sorte d'Instrument, ou une forme de Chant; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second Livre, & qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *Dactilique* signifioit à la fois un Instrument & un Air, comme parmi nous les mots *Musette* & *Tambourin*.

DÉBIT. *s. m.* Récitation précipitée. Voyez l'Article suivant.

DÉBITER *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le Mouvement du Chant, & le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la Musique Françoise. On dé-

figure toujours les Airs en les *Débitant*, parce que la Mélodie, l'Expreſſion, la Grace y dépendent toujours de la préciſion du Mouvement, & que preſſer le Mouvement, c'eſt le détruire. On défigure encore le Récitatif François en le *Debitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux ſentir l'oppoſition choquante qu'il y a parmi nous entre l'Accent Muſical & celui du Diſcours. A l'égard du Récitatif Italien, qui n'eſt qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce ſeroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conſéquent bredouiller: de ſorte qu'en quelque ſens que ce ſoit, le mot *Débit* ne ſignifie qu'une choſe barbare, qui doit être proſcrite de la Muſique.

DECAMERIDE. *ſ. f.* C'eſt le nom de l'un des Elémens du Syſtême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1701.

Pour former un ſyſtême général qui fourniſſe le meilleur Tempérament, & qu'on puiſſe ajuſter à tous les ſyſtêmes, cet Auteur, après avoir diviſé l'Octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & ſubdiviſé chaque Méride en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*, diviſe encore chaque *Eptaméride*, en 10 autres parties, auxquelles il donne le nom de *Décamerides*. L'Octave ſe trouve ainſi diviſée en 3010 parties égales, par leſquelles on peut exprimer, ſans erreur ſenſible, les rapports de tous les Intervalles de la Muſique.

Ce mot eſt formé de δέκα, *dix* & de μέρις, *partie*.

DE'CHANT ou DISCANT. *ſ. m.* Terme ancien par lequel on déſignoit ce qu'on a depuis appellé Contre-point. (Voyez CONTRE-POINT.

DECLAMATION. *ſ. f.* C'eſt, en Muſique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent oratoire. (Voyez ACCENT, RÉCITATIF.)

DEDUCTION. *ſ. f.* Suite de Notes montant diatoniquement ou par degrés conjoints. Ce terme n'eſt guére en uſage que dans le Plain-Chant.

DEGRÉ. *ſ. f.* Différence de poſition ou d'élévation qui ſe trouve entre deux Notes placées dans une même Portée. Sur la même Ligne ou dans le même eſpace, elles ſont au même *Degré*; & elles y ſeroient encore, quand même l'une des deux ſeroit hauſſée ou baiſſée d'un ſemi-Ton par un Dièſe ou par un Bémol. Au contraire, elles pourroient

être à l'Uniſſon, quoique poſées ſur différens *Degrés*; comme l'*ut* Bémol & le *ſi* naturel; le *fa* Dièſe & le *ſol* Bémol, *&c.*

Si deux Notes ſe ſuivent diatoniquement, de ſorte que l'une étant ſur une Ligne, l'autre ſoit dans l'eſpace voiſin, l'Intervalle eſt d'un *Degré*; de deux, ſi elles ſont à la Tierce; de trois, ſi elles ſont à la Quarte; de ſept, ſi elles ſont à l'Octave, *&c.*

Ainſi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'Intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui ſéparent les deux Notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou ſimplement *Degrés*, ſont encore appellés *Degrés conjoints*, par oppoſition aux *Degrés disjoints*, qui ſont compoſés de pluſieurs *Degrés* conjoints. Par exemple, l'Intervalle de Seconde eſt un *Degré* conjoint; mais celui de Tierce eſt un *Degré* disjoint, compoſé de deux *Degrés* conjoints; & ainſi des autres. (Voyez CONJOINT, DISJOINT, INTERVALLE.)

DEMANCHER. *v. n.* C'eſt, ſur les Inſtrumens à manche, tels que le Violoncelle, le Violon, *&c.* ôter la main gauche de ſa poſition naturelle pour l'avancer ſur une poſition plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez POSITION.) Le Compoſiteur doit connoître l'étendue qu'a l'Inſtrument ſans *Démancher*, afin que, quand il paſſe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela ſe faſſe d'une manière praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou ſimplement A DEMI. Terme de Muſique inſtrumentale qui répond à l'Italien, *Sotto voce*, ou *Mezza voce*, ou *Mezzo forte*, & qui indique une manière de jouer qui tienne le milieu entre le *Fort* & le *Doux*.

DEMI-MESURE. *ſ. f.* Eſpace de tems qui dure la moitié d'une Meſure. Il n'y a proprement de *Demi-Meſure* que dans les Meſures dont les Tems ſont en nombre pair: car dans la Meſure à trois Tems, la première *Demi-Meſure* commence avec le Tems fort, & la ſeconde à contre-tems; ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE. *ſ. f.* Caractère de Muſique qui ſe fait comme il eſt marqué dans la *fig.* 9 de la *Pl.* D, & qui marque un ſilence dont la durée doit être égale à celle d'une Demi-Meſure à quatre tems, ou d'une Blanche. Comme il y a des Meſures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi-Pauſe* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié

d'une Mesure, que quand la Mesure entière vaut une Ronde ; à la différence de la Pause entière qui vaut toujours exactement une Mesure grande ou petite. (Voy. PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractère de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9 de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une Croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un Tems. Il faut appliquer au *Demi-Tems* par rapport au Tems, ce que j'ai dit ci-devant de la Demi-Mesure par rapport à la Mesure.

DEMI-TON. Intervalle de Musique valant à-peu-près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Semi-Ton.* (Voyez SEMI-TON.)

DESCENDRE. *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere*; c'est faire succéder les Sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre manière de Noter.

DESSEIN. *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie ; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un.* Cette unité doit régner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractère, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le Musicien, aussi bien que le Poëte & le Peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvû que, sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés, des Musiques toutes hachées, composées des petits morceaux étranglés ; & de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du *Dessein*, & c'est sur-tout en ce point que l'im-

mortel Pergolèſe a montré ſon jugement, ſon goût, & a laiſſé ſi loin derrière lui tous ſes rivaux. Son *Stabat Mater*, ſon *Orfeo*, ſa *ſerva Padrona* ſont, dans trois genres différens, trois chef-d'œuvres de *Deſſein* également parfaits.

Cette idée du *Deſſein* général d'un ouvrage, s'applique auſſi en particulier à chaque morceau qui le compoſe. Ainſi l'on deſſine un Air, un Duo, un Chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé ſon ſujet, on le diſtribue, ſelon les règles d'une bonne Modulation, dans toutes les Parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'eſprit des Auditeurs, & qu'il ne ſe repréſente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'eſt une faute de *Deſſein* de laiſſer oublier ſon ſujet; c'en eſt une plus grande de le pourſuivre juſqu'à l'ennui.

DESSINER. *v. a.* Faire le Deſſein d'une Pièce ou d'un morceau de Muſique. (Voyez Dessein.) *Ce Compoſiteur* Deſſine *bien ſes ouvrages. Voilà un chœur fort mal* Deſſiné.

DESSUS. *ſ. m.* La plus aiguë des Parties de la Muſique; celle qui règne au-deſſus de toutes les autres. C'eſt dans ce ſens qu'on dit dans la Muſique inſtrumentale, *Deſſus* de Violon, *Deſſus* de Flûte ou de Hautbois, & en général *Deſſus* de Symphonie.

Dans la Muſique vocale, le *Deſſus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Caſtrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une Octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *Deſſus* ſe diviſe ordinairement en premier & ſecond, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le ſecond *Deſſus*, s'appelle *Bas-Deſſus*, & l'on fait auſſi des Récits à voix ſeule pour cette Partie. Un beau *Bas-Deſſus* plein & ſonore, n'eſt pas moins eſtimé en Italie que les Voix claires & aiguës; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir, à l'Opéra de Paris, une Mlle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *Bas-Deſſus*.

DETACHÉ. *partic. pris ſubſtantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de ſoutenir les Notes durant toute leur valeur, on les ſépare par des ſilences pris ſur cette

même valeur. Le *Détaché* tout-à-fait bref & sec, se marque sur les Notes par des points alongés.

DE'TONNER. *v. n.* C'est sortir de l'Intonation ; c'est altérer mal-à-propos la justesse des Intervalles, & par conséquent Chanter faux. Il y a des Musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais ; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire ; car pour sortir du Ton il faudroit y être entré. Chanter sans Clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presque sûrs de se gâter l'oreille, & de *Détonner.*

DIACOMMATIQUE. *adj.* Nom donné par M. Serre à une espèce de quatrième Genre, qui consiste en certaines Transitions harmoniques, par lesquelles la même Note restant en apparence sur le même Degré, monte ou descend d'un Comma, en passant d'un Accord à un autre, avec lequel on paroît faire liaison.

Par exemple, sur ce passage de Basse $\overset{32}{fa}\ \overset{27}{re}$ dans le Mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{la}$, Tierce majeure de la première Note, reste pour devenir Quinte de $\overset{27}{re}$: or la Quinte juste de $\overset{54}{re}$ ou de $\overset{80}{re}$ n'est pas $\overset{81}{la}$, mais $\overset{80}{la}$: ainsi le Musicien qui entonne le $\overset{80}{la}$ doit naturellement lui donner les deux Intonations consécutives $\overset{80}{la}\ \overset{81}{la}$, lesquelles diffèrent d'un Comma.

De même dans la Folie d'Espagne, au troisième Tems de la troisième Mesure : on peut y concevoir que la Tonique $\overset{80}{re}$ monte d'un Comma pour former la seconde $\overset{81}{re}$ du Mode majeur d'*ut*, lequel se déclare dans la Mesure suivante, & se trouve ainsi subitement amené par ce paralogisme Musical, par ce Double-emploi du *re.*

Lors encore que, pour passer brusquement du Mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'Accord de Septième diminuée *fol* Dièse, *fi*, *re*, *fa*, en Accord de simple Septième *fol*, *fi*, *re*, *fa*, le mouvement chromatique du *fol* Dièse au *fol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul ; le *re* monte aussi d'un mouvement diacommatique

80 81

commatique de *re* à *re* ; quoique la Note le ſuppoſe permanent ſur le même Degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce Genre *Diacommatique*, particulièrement lorſque la Modulation paſſe ſubitement du Majeur au Mineur, ou du Mineur au Majeur. C'eſt, ſur-tout dans l'adagio, ajoûte M. Serre, que les grands Maîtres, quoique guidés uniquement par le ſentiment, font uſage de ce genre de Tranſitions, ſi propre à donner à la Modulation une apparence d'indéciſion, dont l'oreille & le ſentiment éprouvent ſouvent des effets qui ne ſont point équivoques.

DIACOUSTIQUE. *ſ. f.* C'eſt la recherche des propriétés du Son réfracté en paſſant à travers différens milieux ; c'eſt-à-dire, d'un plus denſe dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons viſuels ſe dirigent plus aiſément que les Sons par des Lignes ſur certains points, auſſi les expériences de la *Diacouſtique* ſont-elles infiniment plus difficiles que celles de la Dioptrique. (Voyez Son.)

Ce mot eſt formé du Grec διὰ, *par*, & ἀκούω, *j'entends*.

DIAGRAMME. *ſ. m.* C'étoit, dans la Muſique ancienne, la Table ou le modèle qui préſentoit à l'œil l'étendue générale de tous les Sons d'un ſyſtême, ou ce que nous appellons aujourd'hui, *Echelle*, *Gamme*, *Clavier*. Voyez ces mots.

DIALOGUE. *ſ. m.* Compoſition à deux voix ou deux Inſtrumens qui ſe répondent l'un à l'autre, & qui ſouvent ſe réuniſſent. La plûpart des Scènes d'Opéra ſont, en ce ſens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en ſont toujours : mais ce mot s'applique plus préciſément à l'Orgue ; c'eſt ſur cet Inſtrument qu'un Organiſte joue des *Dialogues*, en ſe répondant avec différens jeux, ou ſur différens Claviers.

DIAPASON. *ſ. m.* Terme de l'ancienne Muſique, par lequel les Grecs exprimoient l'Intervalle ou la Conſonnance de l'Octave. (Voyez Octave.)

Les Facteurs d'Inſtrumens de Muſique nomment aujourd'hui *Diapaſons* certaines Tables où ſont marquées les Meſures de ces Inſtrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapaſon* l'étendue convenable à une Voix ou à un Inſtrument. Ainſi, quand une Voix ſe force, on dit qu'elle ſort du *Diapaſon*, & l'on dit la même choſe

d'un Instrument dont les cordes sont lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son désagréable, parce que le Ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & πᾶσαν, *toutes*; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du système parfait.

DIAPENTE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui est la seconde des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & de πέντε, *cinq*, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voyez QUINTER.)

DIAPHONIE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout Intervalle ou Accord dissonnant, parce que les deux Sons se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, & font sentir désagréablement leur différence. Gui Arétin donne aussi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Discant*, à cause des deux Parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Chûte. *s. f.* C'est dans le Plain-Chant une sorte de Périélèse, ou de passage qui se fait sur la dernière Note d'un Chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois en séparant cette répétition par une troisième Note que l'on baisse d'un Degré en manière de Note sensible, comme *ut si ut* ou *mi re mi*.

DIASCHISMA. *s. m.* C'est, dans la Musique ancienne, un Intervalle faisant la moitié du semi-Ton mineur. Le rapport en est de 24 à $\sqrt[2]{600}$, & par conséquent irrationel.

DIASTEME. *s. m.* Ce mot, dans la Musique ancienne, signifie proprement *Intervalle*, & c'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle simple, par opposition à l'Intervalle composé qu'ils appelloient *système*. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *Quarte*, & qui est la troisième des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot eſt compoſé de διὰ, *par*, & du génitif de τέσσαρες, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER, *en latin* DIATESSERONARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Muſiciens. (Voyez QUARTER.)

DIATONIQUE. *adj.* Le Genre *Diatonique* eſt celui des trois qui procède par Tons & ſemi-Tons majeurs, ſelon la diviſion naturelle de la Gamme; c'eſt-à-dire, celui dont le moindre Intervalle eſt d'un Degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les Parties ne puiſſent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils ſoient tous pris ſur des Degrés *Diatoniques*.

Ce mot vient du Grec διὰ, par, & de τόνος, *Ton*; c'eſt-à-dire, paſſant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs réſultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre ſe diviſoit en pluſieurs eſpèces, ſelon les divers rapports dans leſquels ſe pouvoit diviſer l'Intervalle qui le déterminoit; car cet Intervalle ne pouvoit ſe reſſerrer au-delà d'un certain point ſans changer de Genre. Ces diverſes eſpèces du même Genre ſont appellées χρόαι, *couleurs*, par Ptolomée qui en diſtingue ſix; mais la ſeule en uſage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit compoſé d'un ſemi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Ariſtoxène diviſe ce même Genre en deux eſpèces ſeulement; ſavoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Ditonique* de Ptolomée. Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *Pl.* M. *Fig.* 5.

Le Genre *Diatonique* moderne réſulte de la marche conſonnante de la Baſſe ſur les Cordes d'un même Mode, comme on peut le voir par la *Figure* 7. de la *Planche* K. Les rapports en ont été fixés par l'uſage des mêmes Cordes en divers Tons; de ſorte que, ſi l'Harmonie a d'abord engendré l'Échelle *Diatonique*, c'eſt la Modulation qui l'a modifiée; & cette Échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'eſt exacte ni quant au Chant, ni quant à l'Harmonie, mais ſeulement quant au moyen d'employer les mêmes ſons à divers uſages.

Le Genre *Diatonique* eſt, ſans contredit, le plus naturel

des trois, puiſqu'il eſt le ſeul qu'on peut employer ſans changer de Ton. Auſſi l'Intonation en eſt-elle incomparablement plus aiſée que celle des deux autres, & l'on ne peut guères douter que les premiers Chants n'aient été trouvés dans ce Genre: mais il faut remarquer que, ſelon les loix de la Modulation, qui permet & qui preſcrit même le paſſage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons preſque point, dans notre Muſique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier eſt bien, ſi l'on veut, dans le Genre *Diatonique*; mais on ne ſauroit paſſer de l'un à l'autre ſans quelque Tranſition chromatique, au moins ſous-entendue dans l'Harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'eſt altéré ni par la Clef, ni accidentellement, eſt appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Egliſe. Si la Clef eſt armée d'un Bémol, pour lors c'eſt, ſelon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Ariſtoxène. (Voyez Mol. (A l'égard de la Tranſpoſition par Dièſe, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de ſon tems. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit réſulté un Mode mineur, comme celui d'*E la mi*: car dans ces tems où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déjà perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulières des Notes qu'aux rapports généraux qui en réſultoient. (Voyez Transpositions.)

Sons *ou* Cordes Diatoniques. Euclide diſtingue ſous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent point du Genre épais, même dans le Chromatique & l'Enharmonique. Ces Sons dans chaque Genre ſont au nombre de cinq, ſavoir; le troiſième de chaque Tétracorde; & ce ſont les mêmes que d'autres Auteurs appellent *Apycni*. (Voyez Apycni; Genre, Tétracorde.)

DIAZEUXIS. *ſ. f.* Mot Grec qui ſignifie *diviſion*, *ſéparation disjonction*. C'eſt ainſi qu'on appelloit, dans l'ancienne Muſique, le Ton qui ſéparoit deux Tétracordes disjoints, & qui, ajoûté à l'un des deux, en formoit la *Diapente*. C'eſt notre *Ton* majeur, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui eſt en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* se trouvoit, dans leur Musique, entre la Mèse & la Paramèse, c'est-à-dire, entre le Son le plus aigu du second Tétracorde & le plus grave du troisième; ou bien entre la Nète Synnéménon & la Paramèse hyperboléon, c'est-à-dire, entre le troisième & le quatrième Tétracorde, selon que la Disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les Cordes homologues des deux Tétracordes entre lesquels il y avoit *Diazeuxis* sonnoient la Quinte, au lieu qu'elles sonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIÉSER. *v. a.* C'est armer la Clef de Dièses, pour changer l'ordre & le lieu des semi-Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Dièse accidentel, soit pour le Chant, soit pour la Modulation. (Voyez DIEZE.)

DIESIS. *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit Intervalle de l'ancienne Musique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien donna le nom de *Diesis* au Limma; mais il ajoûte peu après que le *Diesis* de Pythagore est la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales; ou en trois, ou en quatre. De cette dernière division résultoit le *Dièse* enharmonique mineur ou Quart-de-Ton; de la seconde, le *Dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton; & de la troisième, le *Dièse* majeur, qui faisoit juste un demi-Ton.

DIESE ou DIESIS, chez les Modernes, n'est pas proprement, comme chez les Anciens, un Intervalle de Musique; mais un signe de cet Intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il se trouve, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement; sans cependant la faire changer de Degré ni même de nom. Or comme cette élévation se peut faire du moins de trois manières dans les Genres établis, il y a trois sortes de *Dièses*; savoir,

1°. Le *Dièse* enharmonique mineur ou simple *Dièse*, qui se figure par une croix de Saint André, ainsi . Selon tous nos musiciens, qui suivent la pratique d'Aristoxène, il élève la Note d'un Quart-de-Ton; mais il n'est proprement que l'excès du semi-Ton majeur sur le semi-Ton mi-

neur. Ainſi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un Dièſe enharmonique dont le rapport eſt de 125 à 128.

2°. Le *Dièſe* chromatique, double *Dièſe* ou *Dièſe* ordinaire, marqué par une double croix élève la Note d'un ſemi-Ton mineur. Cet Intervalle eſt égal à celui du Bémol; c'eſt-à-dire, la différence du ſemi-Ton majeur au ton mineur : ainſi, pour monter d'un ton depuis le *mi* naturel, il faut paſſer au *fa Dièſe*. Le rapport de ce *Dièſe* eſt de 24 à 25. Voyez ſur cet Article une remarque eſſentielle au mot *ſemi-Ton*.

3°. Le *Dièſe* enharmonique majeur ou triple *Dièſe*, marqué par une croix triple élève, ſelon les Ariſtoxéniens, la Note d'environ trois quarts de ton. Zarlin dit qu'il l'élève d'un ſemi-ton mineur; ce qui ne ſauroit s'entendre de notre ſemi-ton, puiſqu'alors ce *Dièſe* ne différeroit en rien de notre *Dièſe* chromatique.

De ces trois *Dièſes*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la Muſique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui ſoit en uſage dans la nôtre; l'Intonation des *Dièſes* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté preſque inſurmontable, & leur uſage étant d'ailleurs aboli par notre ſyſtême tempéré.

Le *Dièſe*, de même que le Bémol, ſe place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il ſignifie la même choſe que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièſes* qu'on mêle parmi les Chiffres de la Baſſe-continue, ne ſont ſouvent que de ſimples croix comme le *Dièſe* enharmonique : mais cela ne ſauroit cauſer d'équivoque, puiſque celui-ci n'eſt plus en uſage.

Il y a deux manières d'employer le *Dièſe* : l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs ſe trouve le plus communément la quatrième du ton; dans les Modes mineurs, il faut le plus ſouvent deux *Dièſes* accidentels, ſurtout en montant; ſavoir, un ſur la ſixième Note, & un autre ſur la ſeptième. Le *Dièſe* accidentel n'altere que la Note qui le ſuit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même Meſure ſe trouvent ſur le même

Degré, & quelquefois à l'Octave, ſans aucun ſigne contraire.

L'autre manière eſt d'employer le *Dièſe* à la Clef, & alors il agit dans toute la ſuite de l'Air & ſur toutes les Notes qui ſont placées ſur le même Degré où eſt le *Dièſe*, à moins qu'il ne ſoit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la Clef ne change.

La poſition des *Dièſes* à la Clef n'eſt pas arbitraire, non plus que celle des Bémols; autrement les deux ſemi-Tons de l'Octave ſeroient ſujets à ſe trouver entr'eux hors des Intervalles preſcrits. Il faut donc appliquer aux *Dièſes* un raiſonnement ſemblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièſes* qui convient à la Clef eſt celui des Notes ſuivantes, en commençant par *fa* & montant ſucceſſivement de Quinte, ou deſcendant de Quarte juſqu'au *la* auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Dièſe* du *mi*, qui le ſuivroit, ne différe point du *fa* ſur nos Claviers.

Ordre des Dieses a la Clef.

Fa, Ut, Sol, Re, La, &c.

Il faut remarquer qu'on ne ſauroit employer un *Dièſe* à la Clef ſans employer auſſi ceux qui le précedent; ainſi le *Dièſe* de l'*ut* ne ſe poſe qu'avec celui du *fa*; celui du *ſol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *Clef tranſpoſée*, une formule pour trouver tout d'un coup ſi un Ton ou Mode doit porter des *Dièſes* à la Clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièſe*, & ſon uſage, dans la pratique. Le plus ancien manuſcrit où j'en aie vu le ſigne employé, eſt celui de Jean de Muris; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de ſon invention. Mais il ne paroit avoir, dans ſes exemples, que l'effet du Béquarre: auſſi cet Auteur donne-t-il toujours le nom de *Dieſis* au ſemi-Ton majeur.

On appelle *Dièſes*, dans les calculs harmoniques, certains Intervalles plus grands qu'un Comma & moindres qu'un ſemi-Ton, qui font la différence d'autres Intervalles engendrés par les progreſſions & rapports des Conſonnan-

ces. Il y a trois de ces *Dièſes*. 1°. le *Dièſe majeur*, qui eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton mineur, & dont le rapport eſt de 125 à 128. 2°. le *Dièſe majeur*, qui eſt la différence du ſemi-Ton mineur au *Dièſe majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *Dièſe maxime*, en rapport de 243 à 450, qui eſt la différence du Ton mineur au ſemi-Ton maxime. (Voyez SEMI-TON.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverſes du même mot dans le même Art, ne ſont guères propres qu'à cauſer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMENON. *génit. fem. plur.* Tétracorde *Dieſeugmenon* ou *des Séparées*, eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſième Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le ſecond. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUÉ. *adj.* Intervalle *diminué* eſt tout Intervalle mineur dont on retranche un ſemi-Ton par un Dièſe à la Note inférieure, ou par un Bémol à la ſupérieure. A l'égard des Intervalles juſtes que forment les Conſonnances parfaites, lorſqu'on les diminue d'un ſemi-Ton l'on ne doit point les appeller *Diminués*, mais *Faux*; quoiqu'on diſe quelquefois mal-à-propos *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fauſſe-Quarte, & *Octave diminuée*, au lieu de dire Fauſſe-Octave.

DIMINUTION. *ſ. f.* Vieux mot, qui ſignifioit la diviſion d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en pluſieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres paſſages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (Voy. ces mots.)

DIOXE. *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Nicomaque, un nom que les Anciens donnoient quelquefois à la Conſonnance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente*. (Voyez DIAPENTE.)

DIRECT. *adj.* Un Intervalle *Direct* eſt celui qui fait un Harmonique quelconque ſur le Son fondamental qui le produit. Ainſi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave, & leurs Répliques ſont rigoureuſement les ſeuls Intervalles *directs*: mais par extenſion l'on appelle encore Intervalles *directs* tous les autres, tant conſonnans que diſſonnans, que fait chaque Partie avec le Son fondamental pra-

tique, qui eſt ou doit être au-deſſous d'elle ; ainſi la Tierce mineure eſt un Intervalle *direct* ſur un Accord en Tierce mineure, & de même la Septième ou la Sixte-ajoûtée ſur les Accords qui portent leur nom.

Accord direct eſt celui qui a le Son fondamental au grave & dont les Parties ſont diſtribuées, non pas ſelon leur ordre le plus naturel, mais ſelon leur ordre le plus rapproché. Ainſi l'Accord parfait *direct* n'eſt pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou DECHANT. *ſ. m.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, cette eſpèce de Contre-point que compoſoient ſur le champ les Parties ſupérieures en chantant impromptu ſur le Tenor ou la Baſſe ; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Muſique, pour pouvoir être exécutée de cette manière par des Muſiciens auſſi peu habiles que ceux de ce tems-là. *Diſcantat*, dit Jean de Muris, *qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordiſque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par Conſonnances, & le choix qu'il convient de faire entr'elles, il reprend aigrement les Chanteurs de ſon tems qui les pratiquoient preſque indifféremment. „ De quel front, dit-il, ſi nos Règles „ ſont bonnes, oſent *Déchanter* ou compoſer le *Diſcant*, „ ceux qui n'entendent rien au choix des accords, qui ne „ ſe doutent pas même de ceux qui ſont plus ou moins „ concordans, qui ne ſavent ni deſquels il faut s'abſtenir, „ ni deſquels on doit uſer le plus fréquemment, ni dans „ quels lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige „ la pratique de l'Art bien entendu ? S'ils rencontrent, „ c'eſt par haſard ; leurs Voix errent ſans règle ſur le Te- „ nor : qu'elles s'accordent, ſi Dieu le veut ; ils jettent „ leurs Sons à l'aventure, comme la pierre que lance au „ but une main mal-adroite, & qui de cent fois le tou- „ che à peine une „. Le bon Magiſter Muris apoſtrophe enſuite ces corrupteurs de la pure & ſimple Harmonie, dont ſon ſiècle abondoit ainſi que le nôtre. *Heu ! proh dolor! His temporibus aliqui ſuum defectum ineptoproverbio colorare moliuntur. Iſte eſt, inquiunt, novus diſcantandi modus, noſtris ſcilicet uti conſonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui talos defectus agnoſcunt, offendunt ſenſum; nam inducere*

cùm deberent delectationem, adducunt triſtitiam. O incongruum proverbium! ô mala coloratio! irrationabilis excuſatio! ô magnus abuſus, magna ruditas, magna beſtialitas, ut aſinus ſumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro piſce, ſerpens pro ſalmone! Sic enim concordiæ confunduntur cum diſcordiis ut nullatenùs una diſtinguatur ab aliâ O! antiqui periti Muſicæ doctores tales audiſſent Diſcantatores, quid dixiſſent? Quid feciſſent? Sic diſcantantem increparent, & dicerent: Non hunc diſcantum quo uteris de me ſumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adverſarius, ſcandalum tu mihi es; ô utinam taceres! non concordas, ſed deliras & diſcordas.

DISCORDANT. *adj.* On appelle ainſi tout Inſtrument dont on joue & qui n'eſt pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'eſt pas juſte fait un Ton *faux*. Une ſuite de tons *faux* fait un Chant *Diſcordant*; c'eſt la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON. *ſ. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *double Octave*.

Le *Diſdiapaſon* eſt à-peu-près la plus grande étendue que puiſſent parcourir les voix humaines ſans ſe forcer; il y en a même aſſez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'eſt pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs Modes à cette étendue & lui donnoient le nom de Syſtême parfait. (Voyez Mode, Genre, Systeme.)

DISJOINT. *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *Disjoints* à deux Tétracordes qui ſe ſuivoient immédiatement, lorſque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *Ton* au-deſſus de la plus aiguë du grave, au lieu d'être la même. Ainſi les deux tétracordes Hypaton & Diezeugménon étoient *Disjoints*, & les deux Tétracordes Synnéménon & & Hyperboléon l'étoient auſſi. (Voyez Tétracorde.)

On donne, parmi nous, le nom de *Disjoints* aux Intervalles qui ne ſe ſuivent pas immédiatement, mais ſont ſéparés par un autre Intervalle. Ainſi ces deux Intervalles *ut mi & ſol ſi* ſont *Disjoints*. Les Degrés qui ne ſont pas conjoints, mais qui ſont compoſés de deux ou pluſieurs Degrés conjoints, s'appellent auſſi Degrés *Disjoints*. Ainſi chacun des deux Intervalles dont je viens de parler forme un Degré *Disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne Muſique, l'eſpace qui ſéparoit la Mèſe de la Paramèſe, ou en général un Tétracorde du Tétracorde voiſin, lorſqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet eſpace étoit d'un *Ton*, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONNANCE. *ſ. f.* Tout Son qui forme avec un autre, un Accord déſagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'eſt pas conſonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Conſonnances que celles que forment entre eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'enſuit que tout autre Intervalle eſt une véritable *Diſſonnance*: même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords conſonnans.

Le terme de *Diſſonnance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui ſignifient *ſonner à double*. En effet, ce qui rend la *Diſſonnance* déſagréable, eſt que les Sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, ſe repouſſent, pour ainſi dire, & ſont entendus par elle comme deux Sons diſtincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *Diſſonnance* tantôt à l'Intervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons diſſonnent entr'eux, le nom de *Diſſonnance* ſe donne plus ſpécialement à celui des deux qui eſt étranger à l'Accord.

Il y une infinité de *Diſſonnances* poſſibles; mais comme dans la Muſique on exclud tous les Intervalles que le Syſtême reçu ne fournit pas, elles ſe réduiſent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choiſir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode, & enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer ſelon les regles preſcrites. Quelles ſont ces règles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou ſont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propoſe d'examiner dans cet Article.

Le principe phyſique de l'Harmonie ſe tire de la production de l'Accord parfait par la réſonnance d'un Son quelconque: toutes les Conſonnances en naiſſent, & c'eſt la Nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainſi de la *Diſſonnance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, ſi l'on veut, ſa génération dans les progreſſions

des Intervalles consonnans & dans leurs différences; mais nous n'appercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'Harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Dissonnances*, tant de celles qui sont rejettées, que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Dissonnance* n'est pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'Art. Cependant, dans un autre Ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans les rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite & les sensations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légères convenances, la *Dissonnance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des Sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des Cordes, une Tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoûte au grave de la sous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoûte à l'aigu de la Dominante une nouvelle Tierce mineure. Ces Tierces ainsi ajoutées ne font point, il est vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés; mais n'importe: M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *Dissonnance*, & le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre Géomètre qui a daigné interpréter au Public le Systême de M. Rameau, ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *Dissonnance*, & M. Rameau me dèvra des remercîmens d'avoir tiré cette explication, des *Elémens de Musique* plûtôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les Cordes essentielles du Ton selon le Systême de M. Rameau; savoir dans le Ton d'*ut*

la Tonique *ut*, la Dominante *sol* & la sous-Dominante *fa*, on doit savoir aussi que ce même Ton d'*ut* a les deux Cordes *ut* & *sol* communes avec le Ton de *sol*, & les deux Cordes *ut* & *fa* communes avec le Ton de *fa*. Par conséquent cette marche de Basse *ut sol* peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *sol*, comme la marche de Basse *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *fa*. Donc, quand on passe d'*ut* à *fa* ou à *sol* dans une Basse-fondamentale, on ignore encore jusques-là dans quel Ton l'on est. Il seroit pourtant avantageux de le savoir & de pouvoir, par quelque moyen, distinguer le générateur de ses Quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les Sons *sol* & *fa* dans une même Harmonie; c'est-à-dire, en joignant à l'Harmonie *sol si re* de la Quinte *sol* l'autre Quinte *fa*, en cette manière *sol si re fa*: ce *fa* ajoûté étant la Septième de *sol* fait *Dissonnance*: c'est pour cette raison que l'Accord *sol si re fa* est appellé Accord dissonnant ou Accord de Septième. Il sert à distinguer la Quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours, sans mélange & sans altération, l'Accord parfait *ut mi sol ut*, donné par la Nature même. (Voyez ACCORD, CONSONNANCE, HARMONIE.) Par-là on voit que, quand on passe d'*ut* à *sol*, on passe en même tems d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* se trouve compris dans l'Accord de *sol*, & le Ton d'*ut* se trouve, par ce moyen, entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce Ton seul auquel les Sons *fa* & *sol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajoûterons à l'Harmonie *fa la ut* de la Quinte *fa* au-dessous du générateur, pour distinguer cette Harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajoûter l'autre Quinte *sol*, afin que le générateur *ut* passant à *fa*, passe en même tems à *sol*, & que le Ton soit déterminé par-là: mais cette introduction de *sol* dans l'Accord *fa la ut*, donneroit deux Secondes de suite, *fa sol*, *sol la*, c'est-à-dire deux *Dissonnances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille; inconvénient qu'il faut éviter: car si, pour distinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons sa

Quinte *re*, qui eſt le Son qui en approche le plus; & nous aurons pour la ſous-Dominante *fa* l'Accord *fa la ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte ou Sixte-ajoûtée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'obſerve entre l'Accord de la Dominante *ſol*, & celui de la ſous-Dominante *fa*.

La Dominante *ſol* en montant au-deſſus du générateur, a un Accord tout compoſé de Tierces en montant depuis *ſol*; *ſol ſi re fa*. Or la ſous-Dominante *fa* étant au-deſſous du générateur *ut*, on trouvera, en deſcendant d'*ut* vers *fa* par Tierces, *ut la fa re*, qui contient les mêmes Sons que l'accord *fa la ut re* donne à la ſous-Dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'Harmonie des deux Quintes ne conſiſte dans la Tierce mineure *re fa*, ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'Harmonie de ces deux Quintes.

Cette explication eſt d'autant plus ingénieuſe qu'elle montre à la fois l'origine, l'uſage, la marche de la *Diſſonnance*, ſon rapport intime avec le Ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut eſſentiel qui fait tout crouler, c'eſt l'emploi d'une Corde étrangere au Ton, comme Corde eſſentielle du Ton; & cela par une fauſſe analogie qui, ſervant de baſe au Syſtême de M. Rameau le détruit en s'évanouiſſant.

Je parle de cette Quinte au-deſſous de la Tonique, de cette ſous-Dominante entre laquelle & la Tonique on n'apperçoit pas la moindre liaiſon qui puiſſe autoriſer l'emploi de cette ſous-Dominante, non-ſeulement comme Corde eſſentielle du Ton, mais même en quelque qualité que ce puiſſe être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la réſonnance, le frémiſſement des Uniſſons d'*ut*, & le Son de ſa Quinte en deſſous? Ce n'eſt point parce que la Corde entière eſt un *fa* que ſes aliquotes réſonnent au Son d'*ut*, mais parce qu'elle eſt un multiple de la Corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un ſemblable phénomène. Prenez le ſeptuple, il frémira & réſonnera dans ſes Parties ainſi que le triple; eſt-ce à dire que le Son de ce ſeptuple ou ſes Octaves ſoient des Cordes eſſentielles du Ton? Tant s'en faut; puiſqu'il ne forme pas même avec la Tonique un rapport commenſurable en Notes.

Je ſais que M. Rameau a prétendu qu'au Son d'une Corde quelconque, une autre Corde à ſa douzième en deſſous frémiſſoit ſans réſonner ; mais, outre que c'eſt un étrange phénomène en acouſtique qu'une Corde ſonore qui vibre & ne réſonne pas, il eſt maintenant reconnu que cette prétendue expérience eſt une erreur, que la Corde grave frémit parce qu'elle ſe partage, & qu'elle paroît ne pas réſonner parce qu'elle ne rend dans ſes Parties que l'Uniſſon de l'aigu qui ne ſe diſtingue pas aiſément.

Que M. Rameau nous diſe dont qu'il prend la Quinte en deſſous parce qu'il trouve la Quinte en deſſus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir ſon Syſtême ; on pourra le féliciter d'une ingénieuſe invention : mais qu'il ne l'autoriſe point d'une expérience chimérique, qu'il ne ſe tourmente point à chercher dans les renverſemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que ſi la contre-génération qu'il ſuppoſe pouvoit avoir lieu, l'Accord de la ſous-Dominante *fa* ne devroit point porter une Tierce majeure, mais mineure ; parce que le *la* Bémol eſt l'Harmonique véritable qui lui eſt aſſigné par ce renverſement $ut\ fa\ la\ \frac{1}{1}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$. De ſorte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devroit avoir naturellement la Sixte mineure ; mais elle l'a majeure, comme quatrième Quinte, ou comme Quinte de la ſeconde Note : ainſi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième Note donnée par la ſérie des aliquotes, d'où naît le vrai Diatonique naturel, n'eſt point l'Octave de la prétendue ſous-Dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrième Note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainſi que tout Théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des Muſiciens. Qu'on écoute combien la Cadence imparfaite de la ſous-Dominante à la Tonique eſt dure & ſauvage, en comparaiſon de cette même Cadence dans ſa place naturelle, qui eſt de la Tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne deſire plus rien après l'Accord de la Tonique ? N'attend-on pas, malgré qu'on en

ait, une ſuite ou une fin ? Or, qu'eſt-ce qu'une Tonique après laquelle l'oreille deſire quelque choſe ? Peut-on la regarder comme une véritable Tonique, & n'eſt-on pas alors réellement dans le ton de *fa*, tandis qu'on penſe être dans celui d'*ut* ? Qu'on obſerve combien l'intonation diatonique & ſucceſſive de la quatrième Note & de la Note ſenſible, tant en montant qu'en deſcendant, paroît étrangère au Mode, & même pénible à la Voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la Voix du Muſicien, la difficulté des Commençans à entonner cette Note doit lui montrer aſſez combien elle eſt peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *Tons* conſécutifs : ne devroit-on pas voir que ces trois *Tons* conſécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la Nature ? Elle avoit aſſûrément mieux guidé les Grecs, lorſqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde préciſement au *mi* de notre Echelle, c'eſt-à-dire, à la Note qui précède cette quatrième ; ils aimerent mieux prendre cette quatrième en deſſous, & ils trouverent ainſi avec leur ſeule oreille ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raiſon ſe réuniſſent, au moins dans le Syſtême donné, pour rejetter la prétendue ſous-Dominante, non-ſeulement du nombre des Cordes eſſentielles du ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Echelle du Mode, que devient toute cette théorie des *Diſſonnances* ? que devient l'explication du Mode mineur ? que devient tout le Syſtême de M. Rameau ?

N'appercevant donc, ni dans la Phyſique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Diſſonnance*, je lui cherchois une origine purement mécanique, & c'eſt de la manière ſuivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, ſans m'écarter du Syſtême pratique de M. Rameau.

Je ſuppoſe la néceſſité de la *Diſſonnance* reconnue. (Voyez HARMONIE & CADENCE.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *Diſſonnance*, &comme il faut l'employer.

Si l'on compare ſucceſſivement tous les Sons de l'Echelle Diatonique avec le Son fondamental dans chacun des deux Modes,

Modes, on n'y trouvera pour toute *Dissonnance* que la Seconde, & la Septième, qui n'est qu'une Seconde renversée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septième soit renversée de la Seconde, & non la Seconde de la Septième, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports : car celui de la Seconde 8. 9. étant plus simple que celui de la Septième 9. 16., l'Intervalle qu'il représente n'est pas, par conséquent, l'engendré, mais le générateur.

Je sais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent devenir dissonnans ; mais si la Seconde ne s'y trouve pas exprimée ou sous-entendue, ce sont seulement des accidens de Modulation auxquels l'Harmonie n'a aucun égard, & ces *Dissonnances* ne sont point alors traitées comme telles. Ainsi c'est une chose certaine qu'où il n'y a point de Seconde il n'y a point de *Dissonnance* ; & la Seconde est proprement la seule *Dissonnance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les Consonnances à leur moindre espace, ne sortons point des bornes de l'Octave, elles y sont toutes contenues dans l'Accord parfait. Prenons donc cet Accord parfait, *sol si re sol*, & voyons en quel lieu de cet Accord, que je ne suppose encore dans aucun Ton, nous pourrions placer une *Dissonnance* ; c'est-à-dire, une Seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le *la* entre le *sol* & le *si*, elle feroit une Seconde avec l'un & avec l'autre, & par conséquent dissonneroit doublement. Il en seroit de même entre le *si* & le *re*, comme entre tout Intervalle de Tierce : reste l'Intervalle de Quarte entre le *re* & le *sol*. Ici l'on peut introduire un Son de deux manières ; 1°. on peut ajoûter la Note *fa* qui fera Seconde avec le *sol* & Tierce avec le *re* ; 2°. ou la Note *mi* qui fera Seconde avec le *re* & Tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *Dissonnance* la moins dure qu'on puisse trouver, car elle ne dissonnera qu'avec un seul Son, & elle engendrera une nouvelle Tierce qui, aussi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'Accord total. D'un côté nous aurons l'Accord de Septième, & de l'autre celui de Sixte-ajoutée, les deux seuls Accords dissonnans admis dans le Système de la Basse-fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *Dissonnance*, il faut la résoudre ; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la

flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux Sons joints : d'un côté la Quinte & la Sixte, de l'autre la Septième & l'Octave ; tant qu'ils feront ainsi la Seconde, ils resteront dissonnans : mais que les Parties qui les font entendre s'éloignent d'un Degré ; que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre Seconde, de part & d'autre, sera devenue une Tierce ; c'est-à-dire, une des plus agréables Consonnances. Ainsi après *sol fa*, vous aurez *sol mi*, ou *fa la* & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa* ; c'est ce qu'on appelle sauver la *Dissonnance*.

Reste à déterminer lequel des deux Sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place : mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave restent comme Cordes principales, que la Sixte monte, & que la Septième descende, comme Sons accessoires, comme *Dissonnances*. De plus, si, des deux Sons joints, c'est à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* descendra encore sur le *mi*, après la Septième, & le *mi* de l'Accord de Sixte-ajoûtée montera sur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour sauver la *Dissonnance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement assigné à la *Dissonnance*. Puisque l'un de deux Sons joints reste en place, il doit faire liaison dans l'Accord suivant. L'intervalle que doit former la Basse-fondamentale en quittant l'Accord, doit donc être déterminé sur ces deux conditions ; 1°. que l'Octave du Son fondamental précédent puisse rester en place après l'Accord de Septième, la quinte après l'Accord de Sixte-ajoûtée ; 2°. que le Son sur lequel se résout la *Dissonnance* soit un des Harmoniques de celui auquel passe la Basse-fondamentale. Or le meilleur mouvement de la Basse étant par Intervalles de Quinte, si elle descend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinte dans le second, toutes les conditions seront parfaitement remplies, comme il est évident, par la seule inspection de l'exemple, *Pl.* A. *Fig.* 9.

De-là on tire un moyen de connoître à quelle Corde du Ton chacun de ces deux Accords convient le mieux. Quelles sont dans chaque Ton les deux Cordes les plus essentielles ? C'est la Tonique & la Dominante. Comment la

Baſſe peut-elle marcher en deſcendant de Quinte ſur deux Cordes eſſentielles du Ton? C'eſt en paſſant de la Dominante à la Tonique: donc la Dominante eſt la Corde à laquelle convient le mieux l'Accord de Septième. Comment la Baſſe en montant de Quinte peut-elle marcher ſur deux Cordes eſſentielles du Ton ? C'eſt en paſſant de la Tonique à la Dominante : donc la Tonique eſt la Corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-ajoûtée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un Dièſe au *fa* de l'Accord qui ſuit celui-là : car le *re* étant Dominante-Tonique doit porter la Tierce majeure. La Baſſe peut avoir d'autres marches ; mais ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales Cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *Diſſonnances* avec le Son fondamental, on trouve que celle qui deſcend eſt une Septième mineure, & celle qui monte une Sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle règle que les *Diſſonnances* majeures doivent monter, & les mineures deſcendre : car en général un Intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un Intervalle mineur en deſcendant ; & en général auſſi, dans les marches Diatoniques les moindres Intervalles ſont à préférer.

Quand l'Accord de Septième porte Tierce majeure, cette Tierce fait, avec la Septième, une autre *Diſſonnance* qui eſt la fauſſe-Quinte, ou, par renverſement, le Triton. Cette Tierce, vis-à-vis de la Septième, s'appelle encore *Diſſonnance* majeure, & il lui eſt preſcrit de monter, mais c'eſt en qualité de Note ſenſible ; & ſans la Seconde, cette prétendue *Diſſonnance* n'exiſteroit point ou ne ſeroit point traitée comme telle.

Une obſervation qu'il ne faut pas oublier eſt, que les deux ſeules Notes de l'Echelle qui ne ſe trouvent point dans les Harmoniques des deux Cordes principales *ut* & *ſol* ſont préciſément celles qui s'y trouvent introduites par la *Diſſonnance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme Diatonique, qui, ſans cela, ſeroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au Mode, ſe trouvent dans ſon Echelle, & pourquoi leur Intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *Diſſonnances*,

ſavoir la Sixte majeure & la Septième mineure, ne diffèrent que d'un ſemi-Ton, & differeroient encore moins ſi les Intervalles étoient bien juſtes. A l'aide de cette obſervation l'on peut tirer du principe de la réſonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les Harmoniques qui accompagnent un ſon quelconque ne ſe bornent pas à ceux qui compoſent l'Accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins ſenſibles à meſure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus compoſés, & ces rapports ſont exprimés par la ſérie naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, &c. Les ſix premiers termes de cette ſérie donnent les Sons qui compoſent l'Accord parfait & ſes Répliques, le Septième en eſt exclus ; cependant ce ſeptième terme entre comme eux dans la réſonnance totale du Son générateur, quoique moins ſenſiblement : mais il n'y entre point comme Conſonnance ; il y entre donc comme *Diſſonnance*, & cette *Diſſonnance* eſt donnée par la Nature. Reſte à voir ſon rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport eſt intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux ; car le rapport de la Sixte majeure eſt $\frac{3}{5}$, & celui de la Septième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes ſont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquot $\frac{1}{7}$ rapproché au ſimple par ſes Octaves eſt $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens ſe trouve intermédiaire entre les deux, de cette manière $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne differe de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux Comma, & de la Septième mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui eſt beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre Diatonique & dans divers Modes, il a fallu les altérer ; mais cette altération n'eſt pas aſſez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *Diſſonnances*, la Septième & la Sixte-ajoûtée, donne le moyen de lier une ſuite d'Harmonie en la faiſant monter ou deſcendre à volonté par l'entrelacement des *Diſſonnances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Diſſonnance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale, que parce que ce n'en eſt pas ici le lieu.

(Voyez PREPARER.) A l'égard des *Dissonnances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la Septième diminuée, Accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette manière de concevoir la *Dissonnance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'Harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties, je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *Dissonnance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, & jusqu'à présent le seul, qui ait déduit une Théorie des *Dissonnances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions je renvoie là-dessus au mot *Système* où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la Nature: mais je dois remarquer au moins que les principes de cet Auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette universalité & cette connexion qu'on ne trouve guères que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commensurable est réellement consonnant: il n'y a de vraiment dissonnans que ceux dont les rapports sont irrationnels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun Son fondamental commun. Mais passé le point où les Harmoniques naturels sont encore sensibles, cette consonnance des Intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces Intervalles font bien partie du Système Harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle & se rapportent au Son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme Consonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit point dans l'Harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs plus l'Intervalle se compose, plus il s'élève à l'aigu du Son fondamental; ce qui se prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des Intervalles supérieurs. (Voyez le Système de M. Tartini) Or, quand la distance du Son fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré, excède l'étendue du Système Musical ou apprécia-

ble, tout ce qui eſt au-delà de cette étendue devant être cenſé nul, un tel Intervalle n'a point de fondement ſenſible & doit être rejetté de la pratique ou ſeulement admis comme Diſſonnant. Voilà, non le Syſtême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la Nature, qu'au reſte je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONNANCE MAJEURE, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *Diſſonnance* n'eſt telle que relativement à la *Diſſonnance* mineure; car elle fait Tierce ou Sixte majeure ſur le vrai Son fondamental, & n'eſt autre que la Note ſenſible, dans un Accord Dominant, ou la Sixte-ajoutée dans ſon Accord.

DISSONNANCE MINEURE, eſt celle qui ſe ſauve en descendant: c'eſt toujours la *Diſſonnance* proprement dite; c'eſt-à-dire, la Septième du vrai Son fondamental.

La *Diſſonnance majeure* eſt auſſi celle qui ſe forme par un Intervalle ſuperflu, & la *Diſſonnance mineure* eſt celle qui ſe forme par un intervalle diminué. Ces diverſes acceptions viennent de ce que le mot même de *Diſſonnance* eſt équivoque & ſignifie quelquefois un Intervalle & quelquefois un ſimple Son.

DISSONNANT, *partic.* (Voyez DISSONNER.)

DISSONNER. *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *diſſonnent*, & un Son *diſſonne* quand il forme Diſſonnance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un Intervalle *diſſonne*, on dit qu'il eſt Diſſonnant.

DITHYRAMBE. *ſ. m.* Sorte de Chanſon Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle ſe chantoit ſur le Mode Phrygien, & ſe ſentoit du feu & de la gaieté qu'inſpire le Dieu auquel elle étoit conſacrée. Il ne faut pas demander ſi nos Littérateurs modernes, toujours ſages & compaſſés, ſe ſont récriés ſur la fougue & le déſordre des *Dithyrambes*. C'eſt fort mal fait, ſans doute, de s'enivrer, ſur-tout en l'honneur de la Divinité: mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce ſot bon-ſens qui meſure ſur la froide raiſon tous les diſcours d'un homme échauffé par le vin.

DITON. *ſ. m.* C'eſt dans la Muſique Grecque un Intervalle compoſé de deux Tons; c'eſt-à-dire, une Tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT. *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne à

certains recueils de Danſes & de Chanſons qu'il eſt de règle à Paris d'inſérer dans chaque Acte d'un Opéra, ſoit Ballet, ſoit Tragédie : *Divertiſſement* importun dont l'Auteur a ſoin de couper l'action dans quelque moment intéreſſant, & que les Acteurs aſſis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend dix-ſept Degrés conjoints, & par conſéquent dix-huit Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double Octave de la Quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints, & par conſéquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'eſt l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave, & la *Dixieme* eſt majeure ou mineure, comme l'Intervalle ſimple dont elle eſt la Réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conſéquent dix-neuf Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double-Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIEME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend ſeize Degrés conjoints, & par conſéquent dix-ſept Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double-Octave de la Tierce, & la Dix-ſeptième eſt majeure ou mineure comme elle.

Toute Corde ſonore rend avec le Son principal celui de ſa *Dix-ſeptième* majeure, plûtôt que celui de ſa Tierce ſimple ou de ſa Dixième, parce que cette Dix-ſeptième eſt produite par une aliquote de la Corde entière ; ſavoir, la cinquième partie : au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la Tierce, ni les $\frac{5}{6}$ que donneroit la Dixième, ne ſont pas une aliquote de cette même Corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens ſubſtituent, en ſolfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le Son trop ſourd. Le même motif a fait entreprendre à pluſieurs perſonnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les ſyllabes de notre Gamme ; mais l'ancien uſage a toujours prévalu parmi nous. C'eſt peut-être un avantage ; il eſt bon de s'accoutumer à ſolfier par des ſyllabes ſourdes, quand on n'en a guères de plus ſonores à leur ſubſtituer dans le Chant.

DODECACORDE. C'eſt le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de ſa compoſition, dans lequel, ajoûtant quatre nouveaux Tons aux huit uſités de ſon tems, & qui reſtent encore aujourd'hui dans le Chant Eccléſiaſtique Romain, il penſe avoir rétabli dans leur pureté les douze Modes d'Ariſtoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans ſon Traité des Genres & des Modes.

DOIGTER. *v. n.* C'eſt faire marcher d'une manière convenable & régulière les doigts ſur quelque Inſtrument, & principalement ſur l'Orgue ou le Clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il eſt poſſible.

Sur les Inſtrumens à manche, tels que le Violon & le Violoncelle, la plus grande règle du *Doigter* conſiſte dans les diverſes poſitions de la main gauche ſur le manche; c'eſt par-là que les mêmes paſſages peuvent devenir faciles ou difficiles, ſelon les poſitions & ſelon les Cordes ſur leſquelles on peut prendre ces paſſages: c'eſt quand un Symphoniſte eſt parvenu à paſſer rapidement, avec juſteſſe & préciſion, par toutes ces différentes poſitions, qu'on dit qu'il poſſede bien ſon manche. (Voyez Position.)

Sur l'Orgue ou le Clavecin, le *Doigter* eſt autre choſe. Il y a deux manières de jouer ſur ces Inſtrumens; ſavoir, l'Accompagnement & les Pièces. Pour jouer des Pièces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre exceſſif de paſſages poſſibles dont la plûpart demandent une manière particuliere de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maître a ſa règle, il faudroit ſur cette Partie des détails que cet Ouvrage ne comporte pas, & ſur leſquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien poſée. Les préceptes généraux qu'on peut donner ſont, 1°. de placer les deux mains ſur le Clavier de maniere qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces poſés ſur le Clavier & principalement ſur les touches blanches donneroient aux Bras une ſituation contrainte & de mauvaiſe grace. Il faut obſerver auſſi que les coudes ſoient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main

tombe comme d'elle-même sur les touches; ce qui dépend de la hauteur du siège. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du Clavier; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. De ne point porter successivement le même doigt sur des touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoûtez à ces observations les règles suivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Clavecin & qui possede sur-tout la perfection du *Doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine; c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement, & que chaque doigt ait son mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulierement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, & à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette manière est excellente, sur-tout quand il se rencontre des Dièses ou des Bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précède le Dièse ou le Bémol, ou placez-le immédiatement après: par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de Notes à faire.

Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de viteſſe.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succèdent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le Son de la première touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au Son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de Musique harmonieux & lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre

ſans relever la touche; cette manière donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement, le *Doigter* de la main gauche eſt le même que pour les Pièces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les Baſſes qu'on doit accompagner; ainſi les règles de M. Duphli y ſervent également pour cette partie, excepté dans les occaſions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'Octave qu'on embraſſe du pouce & du petit doigt : car alors, au lieu de *Doigter*, la main entière ſe tranſporte d'une touche à l'autre. Quand à la main droite, ſon *Doigter* conſiſte dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les Accords & leur ſucceſſion; de ſorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, poſſede l'art de l'Accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans ſa Diſſertation ſur l'Accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette Diſſertation qui regarde le *Doigter*.

Tout Accord peut s'arranger par Tierces. L'Accord parfait, c'eſt-à-dire, l'Accord d'une Tonique ainſi arrangé ſur le Clavier, eſt formé par trois touches qui doivent être frappées du ſecond, du quatrième & du cinquième doigt. Dans cette ſituation c'eſt le doigt le plus bas, c'eſt-à-dire, le ſecond qui touche la Tonique; dans les deux autres faces, il ſe trouve toujours un doigt au moins au-deſſous de cette même Tonique; il faut le placer à la Quarte. Quant au troiſième doigt, qui ſe trouvent au-deſſus ou au-deſſous des deux autres, il faut le placer à la Tierce de ſon voiſin.

Une règle générale pour la ſucceſſion des Accords eſt qu'il doit y avoir liaiſon entr'eux; c'eſt-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'Accord précédent doit être prolongé ſur l'Accord ſuivant & entrer dans ſon Harmonie. C'eſt de cette règle que ſe tire toute la mécanique du *Doigter*.

Puiſque pour paſſer réguliérement d'un Accord à un autre, il faut que quelque doigt reſte en place, il eſt évident qu'il n'y a que quatre maniéres de ſucceſſion réguliere entre deux Accords parfaits; ſavoir, la Baſſe-fondamentale montant ou deſcendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Baſſe procède par Tierces, deux doigts reſtent en place; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la

Quinte reſtent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui formoit l'Octave deſcend ſur la Quinte ; en deſcendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce reſtent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faiſoit la Quinte monte ſur l'Octave.

Quand la Baſſe procède par Quintes, un doigt ſeul reſte en place, & les deux autres marchent ; en montant, c'eſt la Quinte qui reſte pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce deſcendent ſur la Tierce & ſur la Quinte ; en deſcendant, l'Octave reſte pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent ſur l'Octave & ſur la Tierce. Dans toutes ces ſucceſſions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainſi ſur divers endroits du Clavier, on ſe familiariſe bien-tôt au jeu des doigts ſur chacune de ces marches, & les ſuites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarraſſer.

Pour les Diſſonnances, il faut d'abord remarquer que tout Accord diſſonnant complet, occupe les quatre doigts, leſquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faiſant avec lui un Intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'eſt le plus bas des doigts ; c'eſt-à-dire, l'index qui ſonne le Son fondamental de l'Accord ; dans le ſecond cas, c'eſt le ſupérieur des deux doigts joints. Sur cette obſervation l'on connoît aiſément le doigt qui fait la diſſonnance, & qui, par conſéquent, doit deſcendre pour la ſauver.

Selon les différens Accords conſonnans ou diſſonnans qui ſuivent un Accord diſſonnant, il faut faire deſcendre un doigt ſeul, ou deux, ou trois. A la ſuite d'un Accord diſſonnant, l'Accord parfait qui le ſauve ſe trouve aiſément ſous les doigts. Dans une ſuite d'Accords diſſonnans quand un doigt ſeul deſcend, comme dans la Cadence interrompue, c'eſt toujours celui qui a fait la Diſſonnance ; c'eſt-à-dire, l'inférieur des deux joints, ou le ſupérieur de tous, s'ils ſont arrangés par Tierces. Faut-il faire deſcendre deux doigts, comme dans la Cadence parfaite : ajoûter, à celui dont je viens de parler, ſon voiſin au-deſſous, & s'il n'en a point, le ſupérieur de tous : ce ſont les deux doigts qui doivent deſcendre. Faut-il en faire deſcendre trois, comme dans la Cadence rompue : conſervez

le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les trois autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles; & comme c'eſt des Cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-la qu'il faut s'exercer davantage: on y trouvera toujours des doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un Accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'Accord ſuivant les deux ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour; ou bien ce ſont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une ſucceſſion harmonique aſcendante par Diſſonnances, à la faveur de la Sixte-ajoûtée; mais cette ſucceſſion, moins commune que celle dont je viens de parler, eſt plus difficile à ménager, moins prolongée, & les Accords ſe rempliſſent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ſes règles; & en ſuppoſant un entrelacement de Cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints: dans le premier cas, ce ſeroit aux deux inférieurs à monter, & enſuite aux deux ſupérieurs alternativement: dans le ſecond, le ſupérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui eſt au-deſſus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas juſqu'à quel point l'étude du *Doigter*, priſe de cette manière, peut faciliter la pratique de l'Accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent inſenſiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes; ils préviennent l'eſprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi ſurprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'eſt pas ſans inconvénient; car ſans parler des Octaves & des Quintes de ſuite qu'on y rencontre à tout moment, il réſulte de tout ce rempliſſage une Harmonie brute & dure dont l'oreille eſt étrangement choquée, ſur-tout dans les Accords par ſuppoſition.

Les Maîtres enſeignent d'autres manières de *Doigter*,

fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions ; mais par lesquelles retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les Octaves & les Quintes de suite, & l'on rend une Harmonie, non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D)

DOMINANT. *adj.* Accord *Dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la Dominante du Ton, & qui annonce la Cadence parfaite. Tout Accord parfait majeur devient *Dominant*, si-tôt qu'on lui ajoûte la septième-mineure.

DOMINANTE. *f. f.* C'est, des trois Notes essentielles du Ton, celle qui est une Quinte au-dessus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton ; elles y sont chacune la fondamentale d'un Accord particulier ; au lieu que la Médiante, qui constitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait seulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute Note qui porte un Accord de Septième, & distingue celle qui porte l'Accord sensible par le nom de *Dominante-Tonique* ; mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est pas adoptée des Artistes, ils continuent d'appeller simplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septième ; ce qui suffit pour s'expliquer, & prévient la confusion.

DOMINANTE, dans le Plain-Chant, est la Note que l'on rebat le plus souvent, à quelque Degré que l'on soit de la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *Dominante* & Tonique, mais point de Médiante.

DORIEN. *adj.* Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la Musique des Grecs, & c'étoit le plus grave, ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractére de ce Mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée ; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les sujets de Religion.

Platon regarde la majesté du Mode *Dorien* comme très-propre à conserver les bonnes mœurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appelloit *Dorien*, parce que c'étoit chez les Peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en uſage. On attribue l'invention de ce Mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muſes & d'être vaincu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE. *adj.* Intervalles *Doubles* ou *redoublés* ſont tous ceux qui excedent l'étendue de l'Octave. En ce ſens la Dixième eſt *double* de la Tierce, & la Douzième *double* de la Quinte. quelques-uns donnent auſſi le nom d'intervalles *doubles* à ceux qui ſont compoſés de deux Intervalles égaux, comme la Fauſſe-Quinte qui eſt compoſée de deux Tierces mineures.

DOUBLE. *ſ. m.* On appelle *Doubles*, des Airs d'un Chant ſimple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de pluſieurs Notes qui varient & ornent le Chant ſans le gâter. C'eſt ce que les Italiens appellent *Variazioni*. (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci ſont à la liberté du Muſicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le ſimple. Mais le *Double* ne ſe quitte point ; & ſi-tôt qu'on l'a commencé, il faut le pourſuivre juſqu'à la fin de l'Air.

DOUBLE eſt encore un mot employé à l'Opéra de Paris, pour déſigner les Acteurs en ſous-ordre, qui remplacent les premiers Acteurs dans les rolles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorſqu'un Opéra eſt ſur ſes fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *Doubles* pour concevoir ce que c'eſt qu'un tel Spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zèle des bons Citoyens François, bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, ſuffit à peine pour tenir à ce déteſtable charivari.

DOUBLER. *v. a. Doubler* un Air, c'eſt y faire des Doubles ; *Doubler* un rolle, c'eſt y remplacer l'Acteur principal. (Voyez DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE. *ſ. f.* Manière de jeu ſur le violon, laquelle conſiſte à toucher deux Cordes à la fois faiſant deux parties différentes. La Double-Corde *fait ſouvent beau-*

coup d'effet. *Il eſt difficile de jouer très-juſte ſur la* double-Corde.

DOUBLE-CROCHE. *ſ. f.* Note de Muſique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conſéquent ſeize *Doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Meſure à quatre Tems. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la figure de la *Double-croche* liée ou détachée dans la figure 9. de la Planche D. Elle s'appelle *Double-croche*, à cauſe du Double-crochet qu'elle porte à ſa queue, & qu'il faut pourtant bien diſtinguer du Double-crochet proprement dit, qui fait le ſujet de l'Article ſuivant.

DOUBLE-CROCHET. *ſ. m.* Signe d'abbréviation qui marque la diviſion des Notes en Doubles-croches, comme le ſimple Crochet marque leur diviſion en Croches ſimples. (Voyez CROCHET.) Voyez auſſi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10. de la Planche D. à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI. *ſ. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut conſidérer & traiter l'Accord de ſous-Dominante; ſavoir, comme Accord fondamental de Sixte-ajoûtée, ou comme Accord de grande Sixte, renverſé d'un Accord fondamental de Septième. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, ſe chiffrent de même, s'emploient ſur les mêmes Cordes du Ton; de ſorte que ſouvent on ne peut diſcerner celui que l'Auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'Accord ſuivant qui le ſauve, & qui eſt différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce diſcernement on conſidere le progrès diatonique des deux Notes qui ſont la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un Intervalle de Seconde, ſont l'une ou l'autre la Diſſonnance de l'Accord. Or ce progrès eſt déterminé par le mouvement de la Baſſe. Si donc, de ces deux Notes, la ſupérieure eſt diſſonnante, elle montera d'un Degré dans l'Accord ſuivant, l'inférieure reſtera en place, & l'Accord ſera une Sixte-ajoûtée. Si c'eſt l'inférieure qui eſt diſſonnante, elle deſcendra dans l'Accord ſuivant, la ſupérieure reſtera en place, & l'Accord ſera celui de grande Sixte. Voyez les deux cas du *Double-emploi*, Planche D. Fig. 12.

A l'égard du Compoſiteur, l'uſage qu'il peut faire du *Double-emploi* eſt de conſidérer l'Accord qui le comporte ſous une face pour y entrer & ſous l'autre pour en ſortir; de ſorte qu'y étant arrivé comme à un Accord de Sixte-ajoûtée, il le ſauve comme un Accord de grande Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux uſages du *Double-emploi* eſt de pouvoir porter la ſucceſſion diatonique de la Gamme juſqu'à l'Octave, ſans changer de Mode, du moins en montant; car en deſcendant on en change. On trouvera, (*Planche* D. *Fig.* 13.) l'exemple de cette Gamme & de ſa Baſſe-fondamentale. Il eſt évident, ſelon le Syſtême de M. Rameau, que toute la ſucceſſion harmonique qui en réſulte eſt dans le même Ton; car on n'y emploie, à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la ſous-Dominante; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septiéme de la ſeconde Note, qui s'emploie ſur la Sixiéme.

A l'égard de ce qu'ajoûte M. d'Alembert dans ſes Élémens de Muſique, *page* 80. & qu'il répète dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi*; ſavoir, que l'Accord de Septième *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renverſé *fa la ut re*, ne peut être ſuivi de l'Accord *ut mi ſol ut*, je ne puis être de ſon avis ſur ce point.

La preuve qu'il en donne eſt que la Diſſonnance *ut* du premier Accord ne peut être ſauvée dans le ſecond; & cela eſt vrai, puiſqu'elle reſte en place: mais dans cet Accord de Septième *re fa la ut* renverſé de cet Accord *fa la ut re* de Sixte-ajoûtée, ce n'eſt point *ut*, mais *re* qui eſt la Diſſonnance; laquelle, par conſéquent, doit être ſauvée en montant ſur *mi*, comme elle fait réellement dans l'Accord ſuivant; tellement que cette marche eſt forcée dans la Baſſe même, qui de *re* ne pourroit ſans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour ſauver la Diſſonnance.

M. d'Alembert fait voir enſuite que cet Accord *re fa la ut*, précédé & ſuivi de celui de la Tonique, ne peut s'autoriſer par le *Double-emploi*; & cela eſt encore très-vrai, puiſque cet Accord, quoique chiffré d'un 7, n'eſt traité comme Accord de ſeptième, ni quand on y entre, ni quand on en ſort, ou du moins qu'il n'eſt point néceſſaire de le traiter comme tel, mais ſimplement comme un renverſement de

la

la Sixte-ajoûtée, dont la Dissonnance est à la Basse; sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette Dissonnance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *Double-emploi*, que l'Accord de Septième n'y soit qu'apparent & impossible à sauver dans les règles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artistes, par un exemple de ce passage, qui sûrement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié par aucune autre Basse-fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche* D. *Fig.* 14.)

J'avoue que ce renversement de l'Accord de Sixte-ajoûtée, qui transporte la Dissonnance à la Basse, a été blâmé par M. Rameau: cet Auteur, prenant pour Fondamental l'Accord de Septième qui en résulte, a mieux aimé faire descendre Diatoniquement la Basse-fondamentale, & sauver une Septième par une autre Septième, que d'expliquer cette Septième par un renversement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-tems avoient passé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ses Elémens de Musique; de sorte que ce n'est pas son sentiment que j'attaque, c'est le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *Double-emploi*, & les plus grands Maîtres sont les plus sobres à s'en servir.

DOUBLE-FUGUE. *s. f.* On fait une *Double-Fugue*, lorsqu'à la suite d'une Fugue déja annoncée, on annonce une autre Fugue d'un dessein tout différent; & il faut que cette seconde Fugue ait sa réponse & ses rentrées ainsi que la première; ce qui ne peut guères se pratiquer qu'à quatre Parties. (Voyez Fugue.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes Fugues: mais la confusion est toujours à craindre, & c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; surtout la première fois, que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, & que si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais

ces exercices pénibles ſont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce ſont les ſemelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes Coureurs pour les faire courir plus légèrement quand ils en ſont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE. *ſ. f.* Intervalle compoſé de deux Octaves, qu'on appelle autrement *Quinzième*, & que les Grecs appelloient *Diſdiapaſon*.

La *Double-Octave* eſt en raiſon doublée de l'Octave ſimple, & c'eſt le ſeul Intervalle qui ne change pas de nom en ſe compoſant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la Triple de Blanches ou de la Meſure à trois pour deux, laquelle ſe bat à trois Tems, & contient une Blanche pour chaque Tems. Cette Meſure n'eſt plus en uſage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX. *adj. pris adverbialement.* Ce mot en Muſique eſt oppoſé à *Fort*, & s'écrit au-deſſus des Portées pour la Muſique Françoiſe, & au-deſſous pour l'Italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du Son, comme dans les Echos, & dans les Parties d'Accompagnement. Les Italiens écrivent *Dolce* & plus communément *Piano* dans le même ſens; mais leurs Puriſtes en Muſique ſoutiennent que ces deux mots ne ſont pas ſynonymes, & que c'eſt par abus que pluſieurs Auteurs les emploient comme tels. Ils diſent que *Piano* ſignifie ſimplement une modération de Son, une diminution de bruit; mais que *Dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più ſoave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *Louré* des François.

Le *Doux* a trois nuances qu'il faut bien diſtinguer; ſavoir, le *Demi-jeu*, le *Doux*, & le *très-Doux*. Quelque voiſines que paroiſſent être ces trois nuances, un Orcheſtre entendu les rend très-ſenſibles très-diſtinctes.

DOUZIEME. *ſ. f.* Intervalle compoſé de onze Degrés conjoints, c'eſt-à-dire, de Douze Sons diatoniques en comptant les deux extrêmes: C'eſt l'Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

Toute Corde ſonore rend, avec le Son principal, celui de la *Douzième*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette *Douzième* eſt produite par une aliquote de la Corde entière qui eſt le tiers; au lieu que les deux tiers, qui

donneroient la Quinte, ne sont pas une aliquote de cette même Corde.

DRAMATIQUE. *adj.* Cette épithète se donne à la Musique imitative, propre aux Pièces de Théâtre qui se chantent, comme les Opéra. On l'appelle aussi Musique Lyrique. (Voyez IMITATION.)

DUO. *s. m.* Ce nom se donne en général à toute Musique à deux Parties; mais on en restraint aujourd'hui le sens à deux Parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples Accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *Duo* une Musique à deux Voix, quoiqu'il y ait une troisième Partie pour la Basse-continue, & d'autres pour la Symphonie. En un mot, pour constituer un *Duo* il faut deux Parties principales, entre lesquelles le Chant soit également distribué.

Les règles du *Duo* & en général de la Musique à deux Parties, sont les plus rigoureuses pour l'Harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de Parties; car tel passage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un troisième ou d'un quatrième Son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux Sons à prendre dans chaque Accord. Ces régles étoient encore bien plus sévères autrefois, mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers tems où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *Duo* sous deux aspects, savoir simplement comme un Chant à deux Parties, tel par exemple que le premier verset du *Stabat* de Pergolèse, *Duo* le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun Musicien; ou comme partie de la Musique imitative & théâtrale, tels que sont les *Duo* des Scènes d'Opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *Duo* est de toutes les sortes de Musique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de Mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *Duo* Dramatique, dont les difficultés particulieres se joignent à celles qui sont communes à tous les *Duo*.

L'Auteur de la Lettre sur l'Opéra *d'Omphale* a sensément remarqué que les *Duo* sont hors de la nature dans la Musique imitative; car rien n'est moins naturel que de voir

deux perſonnes ſe parler à la fois durant un certain tems, ſoit pour dire la même choſe, ſoit pour ſe contredire, ſans jamais s'écouter ni ſe répondre; & quand cette ſuppoſition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne ſeroit pas du moins dans la Tragédie, où cette indécence n'eſt convenable ni à la dignité des perſonnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur ſuppoſe. Il n'y a donc que les tranſports d'une paſſion violente qui puiſſent porter deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il eſt très-ridicule que ces diſcours ſimultanés ſoient prolongés de manière à faire une ſuite chacun de leur côté.

Le premier moyen de ſauver cette abſurdité eſt donc de placer les *Duo* que dans des ſituations vives & touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une ſorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs & à eux-mêmes ces bienſéances théâtrales qui renforcent l'illuſion dans les ſcènes froides, & la détruiſent par la chaleur des paſſions. Le ſecond moyen eſt de traiter le plus qu'il eſt poſſible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phraſé & diviſé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponſes, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occaſion à la Mélodie de paſſer alternativement & rapidement d'une Partie à l'autre, ſans ceſſer de former une ſuite que l'oreille puiſſe ſaiſir. Une troiſième attention eſt de ne pas prendre indifféremment pour ſujets toutes les paſſions violentes; mais ſeulement celles qui ſont ſuſceptibles de la Mélodie douce & un peu contraſtée convenable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué & l'Harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte; on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes conviendroit mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela reſſemble tout-à-fait aux fanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flâmes*; jargon plat & froid que la paſſion ne connut jamais, & dont la bonne Muſique n'a pas plus beſoin que la bonne Poëſie. L'inſtant d'une ſéparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans

les bras d'un autre, le retour sincère d'un infidèle, le touchant combat d'une mère & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses: voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théâtres Lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement & d'émotion dans tout un Spectacle. Mais si-tôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laisse appercevoir, à l'instant le charme est détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le Poëte. A l'égard du Musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, & distribué de telle sorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une Mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une Partie à l'autre, sans cesser d'être une & sans enjamber. Les *Duo* qui font le plus d'effet sont ceux des voix égales, parce que l'Harmonie en est plus rapprochée; & entre les Voix égales, celles qui font le plus d'effet sont les Dessus, parce que leur Diapason plus aigu se rend plus distinct, que le Son en est plus touchant. Aussi les *Duo* de cette espèce sont-ils les seuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'usage des Castrati dans les rolles d'hommes ne soit dû en partie à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'est pas à dire que les deux Parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant: car outre la diversité des styles qui leur convient, il est très-rare que la situation des deux Acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même manière: ainsi le Musicien doit varier leur Accent & donner à chacun des deux le caractère qui peint le mieux l'état de son ame, sur-tout le Récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux Parties, (ce qui doit se faire rarement & durer peu,) il faut trouver un Chant susceptible d'une marche par Tierces ou par Sixtes, dans lequel la seconde Partie fasse son effet sans distraire de la première. (Voyez UNITÉ DE MELODIE.) Il faut garder

la dureté des Diſſonnances, les Sons perçans & renforcés, le *Fortiſſimo* de l'Orcheſtre pour des inſtans de déſordre & de tranſports où les Acteurs, ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout ſpectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'Harmonie ſobrement ménagée; mais ces inſtans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une Muſique douce & affectueuſe, avoir déja diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui convient à notre foibleſſe; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui eſt au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre par tout aſſez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple ſur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aiſément. Il eſt tiré de l'Olympiade de M. Métaſtaſio, les curieux feront bien de chercher dans la Muſique du même Opéra, par Pergolèſe, comment ce premier Muſicien de ſon tems & du nôtre a traité ce *Duo* dont voici le ſujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour ſon ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Ariſtée, retrouve dans cette même Ariſtée la maitreſſe qu'il adore. Charmée du combat qu'il va ſoutenir & qu'elle attribue à ſon amour pour elle, Ariſtée lui dit à ce ſujet les choſes les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement; mais avec le déſeſpoir ſecret de ne pouvoir retirer ſa parole, ni ſe diſpenſer de faire, aux dépens de tout ſon bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Ariſtée, allarmée de la douleur qu'elle lit dans ſes yeux, & que confirment ſes diſcours équivoques & interrompus, lui témoigne ſon inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus ſupporter, à la fois, ſon déſeſpoir & le trouble de ſa maitreſſe, part ſans s'expliquer & la laiſſe en proie aux plus vives craintes. C'eſt dans cette ſituation qu'ils chantent le *Duo* ſuivant.

MEGAGLÈS.

Mia vita . . . . . addio
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè cosi mi dici ,
Anima mia , perchè ?

MÉGACLÈS.

Taci , bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla , mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MEGACLÉS. *Ah ! che parlando ,* } *oh Dio !*
ARISTÉE. *Ah ! che tacendo ,* }
Tu mi traffigi il cor !

ARISTÉE, *à part.*

Veggio languir chi adoro ,
Ni intendo il suo languir !

MÉGACLES, *à part.*

Di gelosia mi moro ,
E non lo posso dir !

ENSEMBLE.

Chi mai provò di questo
Affanno più funesto ,
Più barbaro dolor ?

Bien que tout ce dialogue semble n'être qu'une suite de la Scène , ce qui le rassemble en un seul *Duo* , c'est l'unité de Dessein dans laquelle le Musicien en réunit toutes les Parties , selon l'intention du Poëte.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermèdes & autres Opéra comiques , ils ne sont pas communément à Voix égales , mais entre Basse & Dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *Duo* tragiques , en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante , d'accens plus différens & de caractères plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie , toute la charge des rolles à manteaux , tout le contraste des sottises de notre sexe & de la

ruſe de l'autre, enfin toutes ces idées acceſſoires dont le ſujet eſt ſuſceptible ; ces choſes peuvent concourir toutes à jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les règles ſont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le Dialogue & l'unité de Mélodie. Pour trouver un *Duo* comique parfait à mon gré dans toutes ſes Parties, je ne quitterai point l'Auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *Duo* de la *Serva Padrona* : *lo conoſco a quegl' occhietti, &c*, & je le citerai hardiment comme un modèle de Chant agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie ſimple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût ; auquel rien ne peut manquer, quand il ſera bien rendu, que des auditeurs qui ſachent l'entendre & l'eſtimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION. *ſ. f.* Terme de Plain-chant. L'Intonation par *Duplication* ſe fait par une ſorte de Périelèſe, en doublant la pénultième Note du mot qui termine l'Intonation ; ce qui n'a lieu que lorſque cette pénultième Note eſt immédiatement au-deſſous de la dernière. Alors la *Duplication* ſert à la marquer davantage, en manière de Note ſenſible.

DUR. *adj.* On appelle ainſi tout ce qui bleſſe l'oreille par ſon âpreté. Il y a des Voix *Dures* & glapiſſantes, des Inſtrumens aigres & *Durs*, des compoſitions *Dures*. La *Dureté* du Béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *Dur*. Il y a des Intervalles *Durs* dans la Mélodie ; tel eſt le progrès Diatonique des trois Tons, ſoit en montant ſoit en deſcendant ; & telles ſont en général toutes les Fauſſes-Relations. Il y a dans l'Harmonie des Accords *Durs* ; tels que ſont le Triton, la Quinte ſuperflue, & en général toutes les Diſſonnances majeures. La *Dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une muſique déſagréable ; mais ménagée avec art, elle ſert au clair-obſcur, & ajoûte à l'expreſſion.

E

E *ſi mi*, E *la mi*, ou ſimplement E. Troiſième Son de la Gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement. *Mi* (Voy. GAMME.)

ECBOLÉ, ou *Elévation.* C'étoit dans les plus anciennes Muſiques Grecques, ou altération du Genre Enharmonique, lorſqu'une Corde étoit accidentellement élevée de cinq Dièſes au deſſus de ſon Accord ordinaire.

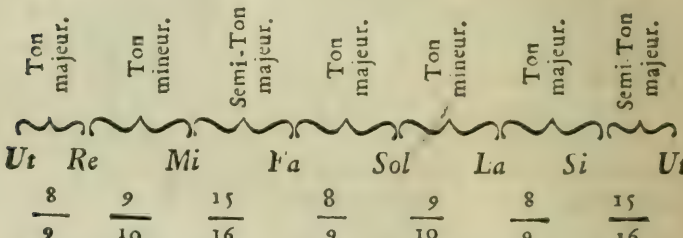
ÉCHELLE. *ſ. f.* C'eſt le nom qu'on a donné à la ſucceſſion Diatonique des ſept Notes, *ut re mi fa ſol la ſi*, de la Gamme notée parce que ces Notes ſe trouvent rangées en manière d'Échelons ſur les Portées de notre Muſique.

Cette énumération de tous les Sons Diatoniques de notre Syſtême, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle*, les Grecs dans le leur l'appelloient Tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit compoſée que de quatre Sons qu'ils répétoient de Tétracorde en Tétracorde, comme nous faiſons d'Octave en Octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Eptacorde ou Syſtême de ſept Notes; au bout deſquelles, commençant une autre Octave, on trouve des Sons ſemblables répétés dans le même ordre. Cette découverte eſt très-belle, & il ſembleta ſingulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'Octave, aient cru, malgré cela, devoir reſter attachés à leurs Tétracordes. Grégoire exprima ces ſept Notes avec les ſept premières lettres de l'Alphabet Latin. Gui Arétin donna des noms aux ſix premières; mais il négligea d'en donner un à la ſeptième, qu'en France on a depuis appellée *ſi*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plûpart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & ſemi-Tons dont l'*Echelle* eſt compoſée, ſoient des choſes purement arbitraires, & qu'on eût pu, dans d'autres diviſions tout auſſi bonnes, donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Syſtême Diatonique eſt le meilleur à certains égards, parce qu'il eſt engendré

par les Conſonnances & par les différences qui ſont entre elles. „ Que l'on ait entendu pluſieurs fois „, dit M. Sauveur, „ l'Accord de la Quinte & celui de la Quarte, on » eſt porté naturellement à imaginer la différence qui eſt » eſt entr'eux ; elle s'unit & ſe lie avec eux dans notre eſprit „ & participe à leur agrément : Voilà le Ton majeur. Il en „ va de même du Ton mineur, qui eſt la différence de la „ Tierce mineure à la Quarte ; & du ſemi-Ton majeur, qui „ eſt celle de la même Quarte à la Tierce majeure ". Or le Ton majeur, le Ton mineur & le ſemi-Ton majeur ; voilà les Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* eſt compoſée ſelon les rapports ſuivans.



Pour faire la preuve de ce calcul, il faut compoſer tous les rapports compris entre deux termes conſonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la Conſonnance ; & ſi l'on réunit tous les termes de l'*Echelle*, on trouvera le rapport total en raiſon ſous-double ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 : ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes ; c'eſt-à-dire, de *l'ut* à ſon Octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou Diatonique ; mais les modernes, diviſant ſes Degrés en d'autres Intervalles plus petits, en ont tiré une autre *Echelle* qu'ils ont appellé *Echelle* ſemi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procède par ſemi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager en deux Intervalles égaux ou ſuppoſés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave, ſans diſtinguer le Ton majeur du Ton mineur ; ce qui, avec les deux ſemi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déjà fait une ſucceſſion de douze ſemi-Tons ſur treize Sons conſécutifs d'une Octave à l'autre.

L'uſage de cette *Echelle* eſt de donner les moyens de

Moduler sur telle Note qu'on veut choisir pour fondamentale, & de pouvoir, non seulement faire sur cette Note un Intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* Diatonique, semblable à l'*Echelle* Diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'est contenté d'avoir pour Tonique une Note de la Gamme prise à volonté, sans s'embarrasser si les Sons par lesquels devoit passer la Modulation, étoient avec cette Note, & entr'eux, dans les rapports convenables, l'*Echelle* semi-Tonique étoit peu nécessaire; quelque *fa* Diése, quelque *si* Bémol composoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Musique : c'étoient seulement deux touches à ajoûter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru sentir la nécessité d'établir entre les divers Tons une similitude parfaite; il a fallu trouver des moyens de transporter les mêmes Chants & les mêmes Intevalles plus haut ou plus bas, selon le Ton que l'on choisissoit. L'*Echelle* Chromatique est donc devenue d'une nécessité indispensable; & c'est par son moyen qu'on porte un chant sur tel Degré du Clavier que l'on veut choisir, & qu'on le rend exactement sur cette nouvelle position tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoûtés ne forment pas dans la Musique de nouveaux Degrés : mais ils se marquent tous sur le Degré le plus voisin, par un Bémol si le degré est plus haut; par un Diése s'il est plus bas : & la Note prend toujours le nom du Degré sur lequel elle est placée. (Voyez Bémol & Diése.)

Pour assigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles, il faut savoir que les deux parties ou semi-Tons qui composent le Ton majeur, sont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135; & que les deux qui composent aussi le Ton mineur sont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25 : de sorte qu'en divisant toute l'Octave selon l'*Echelle* semi-Tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 1.

Mais il faut remarquer cette division, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de justesse. Premièrement, les semi-tons qui doivent être mineurs y sont majeurs, & celui du *sol* Diése au *la*, qui doit être majeur, y est mineur. En second lieu, plusieurs Tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* Diése, & du *mi* au *sol*

Dièſe, y ſont trop fortes d'un Comma ; ce qui doit les rendre inſupportables. Enfin le ſemi-Ton moyen y étant ſubſtitué au ſemi-Ton maxime, donne des Intervalles faux partout où il eſt employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce ſemi-Ton moyen eſt plus grand que le majeur même ; c'eſt-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez SEMI-TON.)

Une diviſion meilleure & plus naturelle ſeroit donc de partager le Ton majeur en deux ſemi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, l'autre maxime de 25 à 27, laiſſant le Ton mineur diviſé en deux ſemi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci-deſſus.

Il y a encore deux autres *Echelles* ſemi-Toniques, qui viennent de deux autres manières de diviſer l'Octave par ſemi-Tons.

La première ſe fait en prennant une moyenne Harmonique ou Arithmétique entre les deux termes du Ton majeur, & une autre entre ceux du Ton mineur, qui diviſe l'un & l'autre Ton en deux ſemi-Tons preſque égaux : ainſi le Ton majeur $\frac{8}{9}$ eſt diviſé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres repréſentant les longueurs des Cordes ; mais quand ils repréſentent les vibrations, les longueurs des Cordes ſont réciproques & en proportion harmonique, comme $1\ \frac{16}{17}\ \frac{8}{9}$; ce qui met le plus grand ſemi-Ton au grave.

De la même manière le Ton mineur $\frac{9}{10}$ ſe diviſe arithmétiquement en deux ſemi-Tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement $1\ \frac{18}{19}\ \frac{9}{10}$: mais cette dernière diviſion n'eſt pas harmonique.

Toute l'Octave ainſi calculée donne les rapports exprimés dans la *Planche* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les Tranſactions Philoſophiques, qu'il a fait devant la Société Royale une expérience de cette *Echelle* ſur des Cordes diviſées exactement ſelon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres Inſtrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoûte qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient conſidérablement moindres ; ce qui fait compenſation.

Enfin l'autre *Echelle* ſemi-Tonique eſt celle des Ariſtoxé-

niens, dont le P. Merſenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveller dans ces derniers tems. Elle conſiſte à diviſer géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionnelles en douze ſemi-tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en ſont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progreſſion entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez TEMPERAMENT.)

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmoniſtes en ajoûtent un troiſième, ſavoir l'Enharmonique; ce troiſième Genre doit avoir auſſi ſon *Echelle*, du moins par ſuppoſition : car quoique les Intervalles vraiment Enharmoniques n'exiſtent point dans notre Clavier, il eſt certain que tout paſſage Enharmonique les ſuppoſe, & que l'eſprit corrigeant ſur ce point la ſenſation de l'oreille, ne paſſe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet Intervalle ſous-entendu. Si chaque Ton étoit exactement compoſé de deux ſemi-tons mineurs, tout intervalle Enharmonique ſeroit nul, & ce Genre n'exiſteroit pas. Mais comme un Ton mineur même contient plus de deux ſemi-Tons mineurs, le complément de la ſomme de ces deux ſemi-tons au ton, c'eſt-à-dire l'eſpace qui reſte entre le Dièſe de la Note inférieure, & le Bémol de la ſupérieure, eſt préciſément l'intervalle Enharmonique, appellé communément Quart-de-ton. Ce Quart-de-ton eſt de deux eſpèces, ſavoir l'Enharmonique majeur & l'Enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit ſuffire à tout Lecteur pour concevoir aiſément l'*Echelle* Enharmonique que j'ai calculée & inſérée dans la *Planche* L. *Fig.* 3. Ceux qui chercheront de plus grands éclairciſſemens ſur ce point pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ECHO. *ſ. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps ſolide, & qui par-là ſe répète & ſe renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son*.

On appelle auſſi *Echo* le lieu où la répétition ſe fait entendre.

On diſtingue les *Echos* pris en ce ſens, en deux eſpèces; ſavoir :

1°. *L'Echo ſimple* qui ne répète la voix qu'une fois, & 2°. *l'Echo double* ou *multiple* qui répète les mêmes Sons deux ou pluſieurs fois.

Dans les *Echos* ſimples il y en a de Toniques, c'eſt-à-dire, qui ne répètent que le Son muſical & ſoutenu; & d'autres Syllabiques, qui répètent auſſi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des Accords & de l'Harmonie avec une ſeule Voix, en faiſant entre la Voix & *l'Echo* une eſpéce de Canon dont la Meſure doit être reglée ſur le Tems qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette manière de faire un Concert à ſoi tout ſeul, devroit, ſi le Chanteur étoit habile, & *l'Echo* vigoureux, paroître étonnante & preſque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* ſe tranſporte en Muſique à ces ſortes d'Airs ou de Pièces dans leſquelles, à l'imitation de *l'Echo*, l'on répète de tems en tems, & fort doux, un certain nombre de Notes. C'eſt ſur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cauſe de la facilité qu'on a de faire des *Echos* ſur le Poſitif; on peut faire auſſi des *Echos* ſur le Clavecin, au moyen du petit Clavier.

L'Abbé Broſſard dit qu'on ſe ſert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Inſtrument, comme pour faire un *Echo*. Cet uſage ne ſubſiſte plus.

ECHOMETRE. *ſ. m.* Eſpèce d'Echelle graduée, ou de Règle diviſée en pluſieurs parties, dont on ſe ſert pour meſurer la durée ou longueur des Sons, pour déterminer leurs valeurs diverſes, & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec ἦχος, *Son*, & de μέτρον *Meſure*.

Je n'entreprendrai pas la deſcription de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun uſage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille ſenſible & une longue habitude de la Muſique. Ceux qui voudront en ſavoir là-deſſus davantage, peuvent conſulter le Mémoire de Monſieur Sauveur, inſéré dans ceux de l'Académie des Sciences *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette eſpèce; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyez auſſi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE. *ſ. f.* Abaiſſement. C'étoit, dans les plus anciennes Muſiques Grecques; une altération dans le Genre

Enharmonique, lorſqu'une Corde étoit accidentellement abaiſſée de trois Dièſes au-deſſous de ſon Accord ordinaire. Ainſi *l'Eclyſe* étoit le contraire du *Spondéaſme*.

ECMELE. *adj.* Les Sons *Ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie; par oppoſition aux Sons *Emmèles* ou Muſicaux.

EFFET. *ſ. m* Impreſſion agréable & forte que produit une excellente Muſique ſur l'oreille & l'eſprit des écoutans: ainſi le ſeul mot *Effet* ſignifié en Muſique un grand & bel *Effet*. Et non-ſeulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de *l'Effet*; mais on y diſtinguera, ſous le nom de *choſes d'Effet*, toutes celles où la ſenſation produite paroît ſupérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître ſur le papier les choſes d'*Effet*; mais il n'y a que le Génie qui les trouve. C'eſt le défaut des mauvais Compoſiteurs & de tous les Commençans, d'entaſſer Parties ſur Parties, Inſtrumens ſur Inſtrumens, pour trouver *l'Effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme diſoit un Ancien, une grande bouche pour ſouffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs Partitions ſi chargées, ſi hériſſées, qu'ils vont vous ſurprendre par des *Effets* prodigieux, & ſi vous êtes ſurpris en écoutant tout cela, c'eſt d'entendre une petite Muſique maigre, chétive, confuſe, ſans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche ſur les Partitions des grands Maîtres ces *Effets* ſublimes & raviſſans que produit leur Muſique exécutée. C'eſt que les menus détails ſont ignorés ou dedaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuſe point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la ſimplicité réunies forment toujours ſon caractère.

EGAL. *adj.* Nom donné par les Grecs au Syſtême d'Ariſtoxène, parce que cet Auteur diviſoit généralement chacun de ſes Tétracordes en trente parties égales, dont il aſſignoit enſuite un certain nombre à chacune des trois diviſions du Tétracorde, ſelon le Genre & l'eſpèce du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

ELEGIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ELEVATION. *f. f. Arſis.* L'*Elèvation* de la main ou du pied, en battant la Meſure, ſert à marquer le Tems foible & s'appelle proprement *Levé*: c'étoit le contraire chez les Anciens. L'*Elèvation* de la voix en chantant, c'eſt le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ELINE. Nom donné par les Grecs à la Chanſon des Tiſſerands. (Voyez CHANSON.)

EMMELE. *adj.* Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix diſtincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Melodie.

ENDEMATIE. *f. f.* C'étoit l'Air d'une ſorte de Danſe particulière aux Argiens.

ENHARMONIQUE. *adj. pris ſubſt.* Un des trois Genres de la Muſique des Grecs, appellé auſſi très-fréquemment *Harmonie* par Ariſtoxène & ſes Sectateurs.

Ce Genre réſultoit d'une diviſion particulière du Tétracorde, ſelon laquelle l'Intervalle qui ſe trouve entre le Lichanos ou la troiſième Corde, & la Méſe ou la quatrième, étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le Tétracorde au grave, qu'un ſemi-Ton à partager en deux Intervalles; ſavoir, de l'Hypate à la Parhypate, & de la Parhypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le Genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très-ancien, & la plûpart des Auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais ſon Tétracorde, ou plûtôt ſon Diateſſaron de ce Genre, ne contenoit que trois Cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incompoſés; le premier d'un ſemi-Ton, & l'autre d'une Tierce majeure; & de ces deux ſeuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde: réſultoit alors tout le Genre *Enharmonique*. Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inſérer, à l'imitation des autres Genres, une quatrième Corde entre les deux premières, pour faire la diviſion dont je viens de parler. On en trouvera les rapports, ſelon les Syſtêmes de Ptolomée & d'Ariſtoxène, *Planche* M. *Fig.* 5.

Ce Genre ſi merveilleux, ſi admiré des Anciens, &, ſelon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-tems en vigueur. Son extrême difficulté le fit bien-tôt abandonner à meſure que l'Art gagnoit des

combinaiſons

combinaisons en perdant de l'énergie, & qu'on suppléoit à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi Plutarque reprend-il vivement les Musiciens de son tems d'avoir perdu le plus beau des trois Genres, & d'oser dire que les Intervalles n'en sont pas sensibles ; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoûte ce Philosophe, devoit être hors de la Nature.

Nous avons aujourd'hui une sorte de Genre *Enharmonique* entièrement différent de celui des Grecs. Il consiste, comme les deux autres, dans une progression particulière de l'Harmonie, qui engendre, dans la marche des Parties, des Intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou successivement entre deux Notes qui sont à un Ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférieure & le Dièse de la supérieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce Dièse & ce Bémol dussent former un Intervalle entr'eux, (Voyez ÉCHELLE & QUART-DE-TON) cet Intervalle se trouve nul, au moyen du Tempérament, qui dans le Système établi fait servir le même Son à deux usages : ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la force de la Modulation & de l'Harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les Transitions *Enharmoniques*.

Comme ce Genre est assez peu connu, & que nos Auteurs se sont contenté ; d'en donner quelques notions trop succinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'Accord de Septième diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *Enharmoniques* ; & cela en vertu de cette propriété singulière qu'il a de diviser l'Octave entiere en quatre Intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui composent cet Accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment sur celui-ci un Accord de Septième diminuée. Or le son fondamental de l'Accord de Septième diminuée est toujours une Note sensible ; de sorte que, sans rien changer à cet Accord, on peut, par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales ; c'est-à-dire, sur quatre différentes Notes sensibles.

Il suit de-là que ce même Accord, sans rien changer ni

à l'Accompagnement, ni à la Basse, peut porter quatre noms différens, & par conséquent se chiffrer de quatre différentes manières : savoir d'un 7 ♮ sous le nom de Septième diminuée ; d'un $\frac{6}{5}\times$ sous le nom de Sixte majeure & fausse-Quinte ; d'un $\frac{\times}{\natural}\,4$ sous le nom de Tierce mineure & Triton ; & enfin d'un × 2 sous le nom de Seconde superflue. Bien entendu que la Clef doit être censée armée différemment, selon les Tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manières de sortir d'un Accord de Septième diminuée, en se supposant successivement dans quatre Accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de septième diminuée est de se résoudre sur la Tonique du Mode mineur, dont il est la Note sensible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septième diminuée sur *ut* Dièse Note sensible : si je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note sensible à son tour, & annoncera par conséquent le Mode mineur de *fa* ; or cet *ut* Dièse reste bien dans l'Accord de *mi* Note sensible : mais c'est en qualité de *re* Bémol, c'est-à-dire de sixième Note du Ton, & de septième diminuée de la Note sensible : ainsi cet *ut* Dièse qui, comme Note sensible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re* devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, est obligé de descendre comme Septième diminuée : voilà une transition *Enharmonique*. Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même Accord d'*ut* Dièse, la fausse Quinte *sol* pour nouvelle Note sensible, l'*ut* Dièse deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrième Note : autre passage *Enharmonique*. Enfin si l'on prend pour Note sensible la Septième diminuée elle-même, au lieu de *si* Bémol, il faudra nécessairement la considérer comme *la* Dièse ; ce qui fait un troisième passage *Enharmonique* sur le même Accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'envisager successivement le même Accord, on passe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné ; on donne aux Parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, & ces passages ménagés à propos, sont capables, non-seulement de surprendre, mais de ravir l'Auditeur quand ils sont bien rendus.

Une autre ſource de variété, dans le même Genre, ſe tire des différentes manières dont on peut réſoudre l'Accord qui l'annonce; car quoique la Modulation la plus naturelle ſoit de paſſer de l'Accord de Septième diminuée ſur la Note ſenſible, à celui de la Tonique en Mode mineur, on peut, en ſubſtituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le Mode majeur & même y ajoûter la Septième pour changer cette Tonique en Dominante, & paſſer ainſi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverſes combinaiſons réunies, on peut ſortir de l'Accord en douze manières. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la converſion du Dièſe en Bémol ou réciproquement, ſoient véritablement *Enharmoniques*: encore dans ces neuf diverſes Modulations n'y a-t-il que trois diverſes Notes ſenſibles, chacune deſquelles ſe réſout par trois paſſages différens: de ſorte qu'à bien prendre la choſe on ne trouve ſur chaque Note ſenſible que trois vrais paſſages *Enharmoniques* poſſibles, tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques*, ou ſe rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez, *Planche* L. *Fig.* 4. un exemple de tous ces paſſages.)

A l'imitation des Modulations du Genre Diatonique, on a pluſieurs fois eſſayé de faire des morceaux entiers dans le Genre *Enharmonique*, pour donner une ſorte de règle aux marches fondamentales de ce Genre, on l'a diviſé en *Diatonique-Enharmonique* qui procède par une ſucceſſion de ſemi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procède par une ſucceſſion de ſemi-Tons mineurs.

Le Chant de la première eſpece eſt *Diatonique*, parce que les ſemi-Tons y ſont majeurs; & il eſt *Enharmonique*, parce que deux ſemi-Tons majeurs de ſuite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette eſpece de Chant, il faut faire une Baſſe qui deſcende de Quarte & monte de Tierce majeure alternativement. Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hippolite, eſt dans ce Genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau aſſure qu'il l'avoit été ailleurs par des Muſiciens de bonne volonté, & que l'Effet en fut ſurprenant.

Le Chant de la ſeconde eſpèce eſt *Chromatique*, parce qu'il procède par ſemi-Tons mineurs; il eſt *Enharmonique*,

parce que les deux ſemi-Tons mineurs conſécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette eſpèce de Chant, il faut faire une Baſſe-fondamentale qui deſcende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce Genre de muſique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes; mais qu'il fut ſi mal ſervi qu'il fut obligé de le changer en une Muſique commune. (Voyez les Élemens de Muſique de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artiſtes que l'*Enharmonique-Diatonique* & l'*Enharmonique-Chromatique* me paroiſſent tous deux à rejetter comme Genres, & je ne puis croire qu'une Muſique modulée de cette maniere, même avec la plus parfaite exécution, puiſſe jamais rien valoir. Mes raiſons ſont que les paſſages bruſques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y ſont ſi fréquens, qu'il n'eſt pas poſſible à l'eſprit de ſuivre ces tranſitions avec autant de rapidité que la Muſique les préſente; que l'oreille n'a pas le tems d'appercevoir le rapport très-ſecret & très-compoſé des Modulations, ni de ſous-entendre les Intervalles ſuppoſés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles ſucceſſions ombre de Ton ni de Mode; qu'il eſt également impoſſible de retenir celui d'où l'on ſort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne ſait plus du tout où l'on eſt. L'*Enharmonique* n'eſt qu'un paſſage inattendu dont l'étonnante impreſſion ſe fait fortement & dure longtems; paſſage que par conſéquent on ne doit pas trop bruſquement ni trop ſouvent répéter, de peur que l'idée de la Modulation ne ſe trouble & ne ſe perde entièrement : car ſi-tôt qu'on n'entend que des Accords iſolés qui n'ont plus de rapport ſenſible & de fondement commun, l'Harmonie n'a plus auſſi d'union ni de ſuite apparente, & l'effet qui en réſulte n'eſt qu'un vain bruit ſans liaiſon & ſans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la Métaphyſique de ſon Art, il eſt à croire que le feu naturel de ce ſavant Artiſte eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans ſon génie, mais que ſes préjugés ont toujours étouffé.

Je ne crois pas même que les ſimples Tranſitions *Enhar-*

moniques puiſſent jamais bien réuſſir, ni dans les Chœurs, ni dans les Airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les Parties doivent avoir entr'elles une liaiſon plus ſenſible que ce Genre ne peut la marquer.

Quel eſt donc le vrai lieu de l'*Enharmonique* ? C'eſt, ſelon moi, le Récitatif obligé. C'eſt dans une ſcène ſublime & pathétique où la Voix doit multiplier & varier les infléxions Muſicales à l'imitation de l'accent grammatical oratoire & ſouvent inappréciable; c'eſt, dis-je, dans une telle ſcène que les Tranſitions *Enharmoniques* ſont bien placées, quand on ſait les ménager pour les grandes expreſſions, & les affermir, pour ainſi dire, par des traits de ſymphonie qui ſuſpendent la parole & renforcent l'expreſſion. Les Italiens, qui font un uſage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèſe un exemple frappant & ſimple des effets que ce grand Muſicien ſut tirer de l'*Enharmonique*, & comment, loin de faire une Modulation dure, ces Tranſitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre Genre *Enharmonique* eſt entièrement différent de celui des Anciens. J'ajoûterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*Enharmonique* moderne ne ſoit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais ſeulement une grande délicateſſe d'organe; au lieu qu'à cette même délicateſſe, il faut joindre encore, dans notre Muſique, une connoiſſance exacte & un ſentiment exquis des métamorphoſes Harmoniques les plus bruſques & les moins naturelles: car ſi l'on n'entend pas la phraſe, on en ſauroit donner aux mots le Ton qui leur convient; ni chanter juſte dans un ſyſtême Harmonieux, ſi l'on ne ſent l'Harmonie.

ENSEMBLE. *adv. ſouvent pris ſubſtantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entre

elles & avec le tout, parce que c'eſt un ſens qu'on lui donne rarement en Muſique. Ce n'eſt guères qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorſque les Concertans ſont ſi parfaitement d'accord, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, qu'ils ſemblent être tous animés d'un même eſprit, & que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit ſur la Partition.

L'*Enſemble* ne depend pas ſeulement de l'habileté avec laquelle chacun lit ſa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en ſent le caractère particulier, & la liaiſon avec le tout; ſoit pour phraſer avec exactitude, ſoit pour ſuivre la préciſion des Mouvemens, ſoit pour ſaiſir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; ſoit enfin pour ajoûter aux ornemens marqués, ceux qui ſont ſi néceſſairement ſuppoſés par l'Auteur, qu'il n'eſt permis à perſonne de les omettre. Les Muſiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Enſemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Muſique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux: car il ſeroit impoſſible de mettre un parfait *Enſemble* dans un Concert de ſourds, ni dans une Muſique dont le ſtyle ſeroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce ſont ſurtout les Maîtres de Muſique, Conducteurs & Chefs d'Orcheſtre, qui doivent guider, ou retenir ou preſſer les Muſiciens pour mettre partout l'*Enſemble*; & c'eſt ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La Voix récitante eſt aſſujettie à la Baſſe & à la Meſure; le premier Violon doit écouter & ſuivre la Voix; la Symphonie doit écouter & ſuivre le premier Violon: enfin le Clavecin, qu'on ſuppoſe tenu par le Compoſiteur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le Style, les Périodes, les Phraſes, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractère, plus l'enſemble eſt facile à ſaiſir; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les eſprits préſide à toute l'exécution. Au contraire, quand la Muſique ne dit rien, & qu'on n'y ſent qu'une ſuite de Notes ſans liaiſon, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte ſa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la muſique Françoiſe n'eſt jamais *Enſemble*.

ENTONNER. *v. a.* C'eſt dans l'exécution d'un Chant, former avec juſteſſe les Sons & les Intervalles qui ſont marqués. Ce qui ne peut guères ſe faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent ſe rapporter ces Sons & ces Intervalles; ſavoir, celle du Ton & du Mode où ils ſont employés, d'où vient peut-être le mot *Entonner*. On peut auſſi l'attribuer à la marche Diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la glotte ſe modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop compoſés dans le ſecond.

Entonner eſt encore commencer le Chant d'une Hymne, d'un Pſeaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Chœur. Dans l'Egliſe Catholique, c'eſt, par exemple, l'Officiant qui *entonne* le *Te Deum*; dans nos Temples, c'eſt le Chantre qui *entonne* les Pſeaumes.

ENTR'ACTE. *ſ. m.* Eſpace de tems qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte ſuivant, & durant lequel la repréſentation eſt ſuſpendue, tandis que l'action eſt ſuppoſée ſe continuer ailleurs. L'Orcheſtre remplit cet eſpace en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte auſſi le nom d'*Entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais diviſé leurs Drames par Actes, ni par conſéquent connu les *Entr'actes*.

La repréſentation n'étoit point ſuſpendue ſur leurs Théâtres depuis le commencement de la Pièce juſqu'à la fin. Ce furent les Romains, qui, moins épris du ſpectacle, commencèrent les premiers à le partager en pluſieurs parties, dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs, & cet uſage s'eſt continué parmi nous.

Puiſque l'*Entr'acte* eſt fait pour ſuſpendre l'attention & repoſer l'eſprit du Spectateur, le Théâtre doit reſter vide, & les Intermèdes dont on le rempliſſoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la Pièce en faiſant perdre le fil de l'action. Cependant Molière lui-même ne vit point cette vérité ſi ſimple, & les *Entr'actes* de ſa dernière Pièce étoient remplis par des Intermèdes. Les Français, dont les Spectacles ont plus de raiſon que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne longtems en ſilence, ont depuis

lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il eſt à deſirer pour la perfection des Théâtres qu'en cela leur exemple ſoit ſuivi par-tout.

Les Italiens qu'un ſentiment exquis guide ſouvent mieux que le raiſonnement, ont proſcrit la Danſe de l'action Dramatique; (Voyez Opéra.) Mais par une inconſéquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils rempliſſent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils banniſſent de la Pièce, & s'ils évitent l'abſurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la tranſpoſition de Scène, & promenant ainſi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaiſir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à ſentir le défaut de ce monſtrueux aſſemblage, & après avoir déjà preſque chaſſé les Intermèdes des *Entr'actes*, ſans doute ils ne tarderont pas d'en chaſſer encore la Danſe, & de la réſerver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & iſolé à la fin de la grande Pièce.

Mais quoique le Théâtre reſte vide dans l'*Entr'acte*, ce n'eſt pas à dire que la Muſique doive être interrompue: car l'Opéra où elle fait une partie de l'exiſtence des choſes, le ſens de l'ouïe doit avoir une telle liaiſon avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la Scène on entende l'Harmonie qui en eſt ſuppoſée inſéparable, afin que ſon concours ne paroiſſe enſuite étranger ni nouveau ſous le chant des Auteurs.

La difficulté qui ſe préſente à ce ſujet eſt de ſavoir ce que le Muſicien doit dicter à l'Orcheſtre quand il ne ſe paſſe plus rien ſur la Scène: car ſi la Symphonie, ainſi que toute la Muſique Dramatique, n'eſt qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand perſonne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que, quoique le Théâtre ſoit vide, le cœur des Spectateurs ne l'eſt pas; il a dû leur reſter une forte impreſſion de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'eſt à l'Orcheſtre à nourrir & ſoutenir cette impreſſion durant l'*Entr'acte*, afin que le Spectateur ne ſe trouve pas au début de l'Acte ſuivant, auſſi froid qu'il l'étoit au commencement de la Pièce, & que l'intérêt ſoit, pour ainſi dire, lié dans ſon ame comme les évènemens le ſont dans l'action repré-

ſentée. Voilà comment le Muſicien ne ceſſe jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la ſituation des perſonnages, ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais ſortir de l'Orcheſtre que l'expreſſion des ſentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainſi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état eſt d'autant plus délicieux qu'il règne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs ſens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Muſicien tire encore de ſon Orcheſtre un autre avantage pour donner à la repréſentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oiſif à la ſituation d'ame la plus favorable à l'effet des Scènes qu'il va voir dans l'Acte ſuivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de meſure fixe; mais elle eſt ſuppoſée plus ou moins grande, à proportion du tems qu'exige la partie de l'action qui ſe paſſe derrière le Théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de ſuppoſition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la repréſentation.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner ſi la règle des vingt-quatre heures a un fondement ſuffiſant & s'il n'eſt jamais permis de l'enfreindre. Mais ſi l'on veut donner à la durée ſuppoſée d'un *Entr'acte* des bornes tirées de la nature des choſes, je ne vois point qu'on en puiſſe trouver d'autres que celles du tems durant lequel il ne ſe fait aucun changement ſenſible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'apparent ſur la Scène durant l'*Entr'acte*. Or ce tems eſt, dans ſa plus grande étendue, à-peu-près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Paſſée cet eſpace, il n'y a plus de poſſibilité ni d'illuſion dans la durée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la repréſentation, & à la durée partielle & relative de ce qui ſe paſſe derrière le Théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on ſe propoſe; ſavoir, la meſure de l'attention: car on doit bien ſe garder de faire durer l'*Entr'acte* juſqu'à laiſſer le Spectateur tomber dans l'engourdiſſement & approcher de l'ennui. Cette meſure n'a pas, au reſte, une telle préciſion par elle-même, que le Muſicien

qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puiſſe, à l'aide de ſon Orcheſtre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuſer le Spectateur ſur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la lui faiſant eſtimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la Symphonie : mais il eſt tems de finir cet article qui n'eſt déjà que trop long.

ENTRÉE. *ſ. f.* Air de Symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée ſe dit encore à l'Opera, d'un Acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque Acte forme un ſujet ſéparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Elémens*. L'Entrée des *Incas dans les Indes Galantes*.

Enfin, *Entrée* ſe dit auſſi du moment où chaque Partie qui en ſuit une autre commence à ſe faire entendre.

ÉOLIEN. *adj.* Le Ton ou Mode *Eolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Muſique Grecque, & ſa Corde fondamentale étoit immédiatement au-deſſus de celle du Mode Phrygien. (Voyez Mode.)

Le Mode *Eolien* étoit grave, au rapport de Laſus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & ſa fille Mélibée, épouſe de Pluton ſur le Mode* Eolien, *rempli de gravité*.

Le nom d'*Eolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Iſles Éoliennes, mais de l'Eolie, contrée de l'Aſie Mineure, où il fut premièrement en uſage.

EPAIS. *adj.* Genre *Epais*. denſe, ou *ſerré*, πυκνός, eſt, ſelon la définition d'Ariſtoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la ſomme des deux premiers Intervalles eſt moindre que le troiſième. Ainſi le Genre Enharmonique eſt *épais*, parce que les deux premiers Intervalles, qui ſont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment enſemble qu'un ſemi-Ton ; ſomme beaucoup moindre que le troiſième Intervalle, qui eſt une Tierce majeure. Le Chromatique eſt auſſi un Genre *Epais* ; car ſes deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui ſuit. Mais le Genre Diatonique n'eſt point *Epais*, puiſque ſes deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, ſomme plus grande que le Ton qui ſuit. (Voyez Genre, Tétracorde.)

De ce mot πυκνός, comme radical, ſont compoſés les termes *Apycni*, *Baripycni*, *Meſopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à ſa place.

Cette dénomination n'eſt point en uſage dans la Muſique moderne.

EPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la Chanſon des Meûniers, appellée autrement *Hymée*. (Voyez CHANSON.)

Le mot burleſque *piauler* ne tireroit-il point d'ici ſon étymologie ? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & ſe lamente longtems ſur le même ton, reſſemble aſſez à la Chanſon d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meûnier.

EPILENE. Chanſon des Vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la Flûte. Voyez Athénée, *Livre V.*

EPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

EPISYNAPHE. *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes conſécutifs, comme ſont les Tetracordes *Hypaton*, *Méſon* & *Synnéménon*. (Voyez SYSTEME TETRACORDE.)

EPITHALAME. *ſ. m.* Chant nuptial qui ſe chantoit autrefois à la porte des nouveaux Epoux, pour leur ſouhaiter une heureuſe union. De telles Chanſons ne ſont guère en uſage parmi nous ; car on ſait bien que c'eſt peine perdue. Quand on en fait pour ſes amis & familiers, on ſubſtitue ordinairement à ces vœux honnêtes & ſimples quelques penſées équivoques & obſcènes, plus conformes au goût du ſiècle.

ÉPITRITE. Nom d'un des Rhythmes de la Muſique Grecque, duquel les Tems étoient en raiſon ſeſquitierce ou de 3 à 4. Ce Rhythme étoit repréſenté par le pied que les Poëtes & Grammairiens appellent auſſi *Epitrite* ; pied compoſé de quatre ſyllabes, dont les deux premières ſont en effet aux deux dernières dans la raiſon de 3 à 4. (Voyez RHYTHME.)

EPODE. *ſ. f.* Chant du troiſième Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit compoſée de trois Couplets ; ſavoir, la *Strophe*, l'*Antiſtrophe* & l'*Epode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Epode*.

EPTACORDE. *ſ. m.* Lyre ou Cythare à ſept cordes, comme, au dire de pluſieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient auſſi le nom d'*Eptacorde* à un ſyſtè-

me de Muſique formé de ſept Sons, tel qu'eſt aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnéménon qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit compoſé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Eptacorde* de Philolaüs ſubſtituoit le Béquarre au Bémol, & peut s'exprimer ainſi, E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque Corde à une des Planetes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainſi de ſuite.

EPTAMÉRIDES. *ſ. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des Intervalles de ſon Syſtême expoſé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet Auteur diviſe d'abord l'Octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de ſorte que l'Octave entière comprend 301 *Eptamérides* qu'il ſubdiviſe encore. (Voyez DÉCAMERIDE.)

Ce mot eſt formé de ἑπτά, ſept, & de μέρις, partie.

EPTAPHONE. *ſ. m.* Nom d'un Portique de la Ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la Voix ſept fois de ſuite. Il y a grande apparence que l'Echo ſe trouva là par haſard, & qu'enſuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'Art de l'Architecte.

ÉQUISONNANCE. *ſ. f.* Nom par lequel les Anciens diſtinguoient des autres Conſonnances celles de l'Octave & de la double Octave, les ſeules qui faſſent Paraphonie. Comme on a auſſi quelquefois beſoin de la même diſtinction dans la Muſique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de ſcrupule, que la ſenſation de l'Octave ſe confond très-ſouvent à l'oreille avec celle de l'Uniſſon.

ESPACE. *ſ. m.* Intervalle blanc, ou diſtance qui ſe trouve dans la Portée entre une Ligne & celle qui la ſuit immédiatement au-deſſus ou au-deſſous. Il y a quatre *Eſpaces* dans les cinq Lignes, & il y a de plus deux *Eſpaces*, l'un au-deſſus, l'autre au-deſſous de la Portée entière; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Eſpaces* indéfinis par des Lignes poſtiches ajoûtées en haut ou en bas, leſquelles augmentent l'étendue de la Portée & fourniſſent de nouveaux *Eſpaces*. Chacun de ces *Eſpaces* diviſe l'Intervalle des deux Lignes qui le terminent, en deux Degrés Diatoniques; ſavoir, un de la Ligne inférieure à *l'Eſpace*, & l'autre de *l'Eſpace* à la Ligne ſupérieure. (Voy. PORTÉE.)

ÉTENDUE. *f. f.* Différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les Intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *Etendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Etendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même tems.

Il n'y a point d'*Etendue* en Musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse inférer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'Intervalles, d'où il suit que l'*Etendue* sonore ou Musical est divisible à l'infini, comme celles du tems & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROMÉ. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argiens, étoit l'inventeur de cet Air.

EVITER. *v. a. Eviter* une Cadence, c'est ajouter une Dissonnance à l'Accord final, pour changer le Mode ou prolonger la phrase. (Voyez CADENCE.)

EVITE'. *participe.* Cadence *Evitée.* (Voyez CADENCE.)

E'VOVAE. *f. m.* Mot barbare formé de six voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *seculorum amen*, & qui n'est d'usage que dans le Plain-Chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pseautiers & Antiphonaires des Eglises Catholiques les Notes par lesquelles, dans chaque Ton & dans les diverses modifications du Ton, il faut terminer les versets des Pseaumes ou des Cantiques.

L'*Evovae* commence toujours par la Dominante du Ton de l'Antienne qui le précède, & finit toujours par la finale.

EUTHIA. *f. f.* Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE. *f. m.* Instrument à six cordes, ou système composé de six Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXECUTANT. *partic. pris subst.* Musicien qui exécute sa Partie dans un Concert; c'est la même chose que Concertant. (Voyez. CONCERTANT.) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

EXE'CUTER. *v. a. Exécuter* une Pièce de Muſique; c'eſt chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'inſtrumentales, dans l'Enſemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telles qu'elle eſt notée ſur la Partition.

Comme la Muſique eſt faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable ſur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* ſans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence ſimple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compoſiteurs, attentifs à donner de la ſymétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroiſſent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Auſſi ont-ils ſouvent l'adreſſe de mettre tant d'Inſtrumens divers, tant de Parties dans leur Muſique, qu'on ne puiſſe raſſembler que très-difficilement tous les Sujets néceſſaires pour l'*Exécuter*.

EXECUTION. *ſ. f.* L'Action d'exécuter une Pièce de Muſique.

Comme la Muſique eſt ordinairement compoſée de pluſieurs Parties, dont le rapport exact, ſoit pour l'Intonation, ſoit pour la Meſure, eſt extrêmement difficile à obſerver, & dont l'eſprit dépend plus du goût que des ſignes, rien n'eſt ſi rare qu'une bonne *Exécution*. C'eſt peu de lire la Muſique exactement ſur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compoſiteur, ſentir & rendre le feu de l'expreſſion, avoir ſurtout l'oreille juſte & toujours attentive pour écouter & ſuivre l'Enſemble. Il faut, en particulier dans la Muſique Françoiſe, que la Partie principale ſache preſſer ou ralentir le mouvement, ſelon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conſéquent que toutes les autres Parties ſoient ſans relâche, attentives à bien ſuivre celle-là. Auſſi l'Enſemble de l'Opéra de Parties, où la Muſique n'a point d'autre Meſure que celle du geſte, ſeroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution*.

„ Si les François, dit Saint-Euvremont, par leur com-
„ merce avec les Italiens, ſont parvenus à compoſer plus
„ hardiment, les Italiens ont auſſi gagné au commerce des

„ François, en ce qu'ils ont appris d'eux à rendre leur „ *Exécution* plus agréable, plus touchante & plus par- „ faite. „ Le Lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur Musique, & qu'au contraire, dans les trois quarts de l'Italie, les Musiciens ne savent pas même qu'il existe une Musique Françoise différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter une Partie Instrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un Symphoniste, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, & à la premiere vue, les choses les plus difficiles : l'*Exécution* prise en ce sens dépend surtout de deux choses ; premièrement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de son Instrument ; en second lieu, d'une grande habitude de lire la Musique & de phraser en la regardant : car tant qu'on ne voit que des Notes isolées, on hésite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grand facilité de l'*Exécution*, qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, & en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères, & composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne.

EXPRESSION. *f. f.* Qualité par laquelle le Musicien sent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expression* de Composition & une d'exécution, & c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expression* à ses ouvrages, le Compositeur doit saisir & comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet & les productions de son Art : il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient : car comme un bon Peintre ne donne pas la même lumière à tous ses objets, l'habile Musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens, ni la même force à tous ses tableaux, & placera

chaque Partie au lieu qu'il convient, moins pour la faire valoir ſeule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vû ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui eſt comme la langue particulière dans laquelle le Muſicien veut ſe faire entendre.

La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le Choix des Inſtrumens & des Voix ſont les élémens du langage muſical; & la Mélodie, par ſon rapport immédiat avec l'Accent grammatical & oratoire, eſt celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainſi c'eſt toujours du Chant que ſe doit tirer la principale *Expreſſion* tant dans la Muſique Inſtrumentale que dans la Vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'eſt le Ton dont s'expriment les ſentimens qu'on veut repréſenter, & l'on doit bien ſe garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'eſt elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant ſans affectation & ſans art. Ainſi le Muſicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fourniſſe les inflexions Muſicales les plus convenables au ſens des paroles, en ſubordonnant toujours l'*Expreſſion* des mots à celle de la penſée, & celle-ci même à la ſituation de l'ame de l'Interlocuteur : car quand on eſt fortement affecté, tous les diſcours que l'on tient prennent, pour ainſi dire, la teinte du ſentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du Ton dont on querelle un indifférent.

La parole eſt diverſement accentuée ſelon les diverſes paſſions qui l'inſpirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remiſſe & lâche, tantôt variée & impétueuſe, tantôt égale & tranquille dans ſes inflexions. De-là le Muſicien tire les différences des Modes de Chant qu'il emploie & des lieux divers dans leſquels il maintient la Voix, la faiſant procéder dans le bas par de petits Intervalles pour exprimer les langueurs de la triſteſſe & de l'abbattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur, & l'entraînant rapidement par tous les Intervalles de ſon Diapaſon dans l'agitation du déſeſpoir ou l'égarement des paſſions contraſtées. Surtout il faut bien obſerver que le charme de la Muſique ne conſiſte pas ſeulementdans l'imitation, mais dans une imitation agréable;

&

& que la déclamation même, pour faire un si grand effet, doit être subordonnée à la mélodie: de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la Nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie; ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'Opéra François, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'Harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des Accords à l'*Expression* de la Mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'Harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expression* même, en donnant plus de justesse & de précision aux Intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, & lie ainsi les phrases dans le Chant comme les idées se lient dans le discours. L'Harmonie, envisagée de cette manière, fournit au Compositeur de grands moyens d'*Expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expression* que dans la seule Harmonie; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étouffe par ses Accords, & tous les Intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'Harmoniste pour concourir à l'*Expression* de la Mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le Son principal dans la combinaison des Accords; il subordonnera tous ses Accompagnemens à la Partie chantante; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres Parties; il renforcera l'effet de certains passages par des Accords sensibles; il en dérobera d'autres par supposition ou suspension, en les comptant pour rien sur la Basse; il fera sortir les *Expressions* fortes par des Dissonnances majeures; il réservera les mineures

pour des ſentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ſes Parties par des Sons continus & coulés ; tantôt il fera contraſter ſur le Chant par des Notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des Accords pleins ; tantôt il renforcera l'Accent par le choix d'un ſeul Intervalle. Partout il rendra préſent & ſenſible l'enchaînement des Modulations, & fera ſervir la Baſſe & ſon Harmonie à déterminer le lieu de chaque paſſage dans le Mode, afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, ſans ſentir en même tems ſon rapport avec le tout.

A l'égard du Rhythme, jadis ſi puiſſant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'Harmonie Poëtique ; ſi nos Langues, moins accentuées & moins proſodiques, ont perdu le charme qui en réſultoit, notre Muſique en ſubſtitue un autre plus indépendant du diſcours, dans l'égalité de la Meſure, & dans les diverſes combinaiſons de ſes Tems, ſoit à la fois dans le tout, ſoit ſéparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue ſont preſque perdues ſous celles des Notes ; & la Muſique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque ſorte, de la Meſure, un langage à part. La force de *l'Expreſſion* conſiſte, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il eſt poſſible, & à faire que, ſi la Meſure & le Rhythme ne parlent pas de la même manière ; ils diſent au moins les mêmes choſes.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la Meſure ; la triſteſſe reſſerre le cœur, ralentit les mouvemens ; & la même langueur le fait ſentir dans les Chants qu'elle inſpire : mais quand la douleur eſt vive ou qu'il ſe paſſe dans l'ame de grands combats, la parole eſt inégale ; elle marche alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pyrrique, & ſouvent s'arrête tout court comme dans le Récitatif obligé : c'eſt pour cela que les Muſiques les plus expreſſives, ou du moins les plus paſſionnées, ſont communément celles où les Tems, quoiqu'égaux entr'eux, ſont le plus inégalement diviſés ; au lieu que l'image du ſommeil, du repos, de la paix de l'ame, ſe peint volontiers avec des Notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une obſervation que le Compoſiteur ne doit pas négli-

ger, c'eſt que plus l'Harmonie eſt recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'eſprit ait le tems de ſaiſir la marche des Diſſonnances & le rapide enchaînement des Modulations; il n'y a que le dernier emportement des paſſions qui permet d'allier la rapidité de la Meſure & la dureté des Accords. Alors quand la tête eſt perdue & qu'à force d'agitation l'Acteur ſemble ne ſavoir plus ce qu'il dit, ce déſordre énergique & terrible peut ſe porter ainſi juſqu'à l'ame du Spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais ſi vous n'êtes bouillant & ſublime, vous ne ſerez que baroque & froid; jettez vos Auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber: car celui qui perd la raiſon n'eſt jamais qu'un inſenſé aux yeux de ceux qui la conſervent, & les foux n'intéreſſent plus.

Quoique la plus grande force de *l'Expreſſion* ſe tire de la combinaiſon des Sons, la qualité de leur timbre n'eſt pas indifférente pour le même effet. Il y a des Voix fortes & ſonores qui en impoſent par leur étoffe; d'autres légères & fléxibles, bonnes pour les choſes d'exécution; d'autres ſenſibles & délicates, qui vont au cœur par des Chants doux & pathétiques. En général les Deſſus & toutes les Voix aiguës ſont plus propres pour exprimer la tendreſſe & la douceur, les Baſſes & Concordans pour l'emportement & la colère: mais les Italiens ont banni les Baſſes de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant eſt trop rude pour le genre Héroïque, & leur ont ſubſtitué les Tailles ou Tenor, dont le Chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes Baſſes plus convenablement dans le Comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caractères de charge.

Les Inſtrumens ont auſſi des *Expreſſions* très-différentes ſelon que le Son en eſt fort ou foible, que le timbre en eſt aigre ou doux, que le Diapaſon en eſt grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des Sons en plus grande ou moindre quantité. La Flûte eſt tendre, le Hautbois gai, la Trompette guerrière, le Cor ſonore, majeſtueux, propre aux grandes *Expreſſions*. Mais il n'y a point d'Inſtrument dont on tire une *Expreſſion* plus variée & plus univerſelle que le Violon. Cet Inſtrument admirable fait le fond de tous les Orcheſtres, & ſuffit au grand Compoſiteur pour en tirer tous les effets que les mauvais Muſiciens cherchent inuti-

lement dans l'alliage d'une multitude d'Instrumens divers. Le Compositeur doit connoître le manche du Violon pour Doigter ses Airs, pour disposer ses Arpèges, pour savoir l'effet des Cordes à vide, & pour employer & choisir ses Tons selon les divers caractères qu'ils ont sur cet Instrument.

Vainement le Compositeur saura-t-il animer son Ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans sa Partie, n'est point en état de saisir l'*Expression* du Compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la Langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du Chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compositeur a donnée au Poëte, & celles que vous pouvez donner à votre tour au Compositeur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le Poëte, le Compositeur, l'Acteur & le Chanteur: & vous aurez toute *l'Expression* qu'il vous est possible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse & des ornemens dans les Chants qui ne sont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais, des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'Accent musical à l'Accent oratoire; partout où la Mesure se fera vivement sentir & servira de guide aux Accens du Chant; partout où l'Accompagnement & la Voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une Mélodie, & que l'Auditeur trompé attribue à la Voix les passages dont l'Orchestre l'embellit; enfin partout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du Chanteur sans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expression* sera douce, agréable & forte,

l'oreille ſera charmée & le cœur ému ; le phyſique & le moral concourront à la fois au plaiſir des écoutans, & il regnera un tel Accord entre la parole & le Chant, que le tout ſemblera n'être qu'une langue délicieuſe qui ſait tout dire & plaît toujours.

EXTENSION, *ſ. f.* eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui conſiſte à ſoutenir longtems certains Sons & au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui Tenues les Sons ainſi ſoutenus. (Voyez TENUE.)

F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou ſimplement F. Quatrième Son de la Gamme Diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa*. (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus baſſe des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.

FACE. *ſ. f.* Combinaiſon, ou des Sons d'un Accord en commençant par un de ces Sons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du Clavier qui forment le même Accord. D'où il ſuit qu'un Accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Son qui le compoſent ; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'Accord parfait *ut mi ſol* a trois *Faces*. Par la première, tous les doigts ſont rangés par Tierces, & la Tonique eſt ſous l'index : par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une Quarte entre les deux derniers doigts, & la Tonique eſt ſous le dernier : par la troiſième *ſol ut mi*, la Quarte eſt entre l'index & le quatrième, & la Tonique eſt ſous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les Accords Diſſonnans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auſſi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR. *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Orgues ou des Clavecins.

FANFARE. *ſ. f.* Sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite ſur d'autres Inſtrumens. La *Fanfare* eſt communément à deux deſſus de Trompettes accompagnées de Tymbales ; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les Troupes de l'Europe, les Allemandes ſont celles qui ont les meilleurs Inſtrumens militaires ; auſſi leurs Marches & *Fanfares* font-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un ſeul Trompette qui ſonne juſte, & la Nation la plus guerrière de l'Europe a les Inſtrumens militaires les plus diſcordans ; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant

les dernières guerres, les Payſans de Bohême, d'Autriche & de Bavière, tous Muſiciens nés, ne pouvant croire que des Troupes réglées euſſent des inſtrumens ſi faux, & ſi déteſtables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencérent à mépriſer, & l'on ne ſauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont coûté la vie. Tant il eſt vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les ſens !

FANTAISIE. *ſ. f.* Pièce de Muſique inſtrumentale qu'on exécute en la compoſant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaiſie*, que le Caprice eſt un recueil d'idées ſinguliéres & diſparates que raſſemble une imagination échauffée, & qu'on peut même compoſer à loiſir, au lieu que la *Fantaiſie* peut être une Pièce très-réguliere, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'exiſte plus ſi-tôt qu'elle eſt achevée. Ainſi le Caprice eſt dans l'eſpèce & l'aſſortiment des idées, & la *Fantaiſie*; dans leur promptitude à ſe préſenter. Il ſuit de-là qu'un Caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaiſie*; car ſi-tôt qu'elle eſt écrite ou répétée, ce n'eſt plus une *Fantaiſie*, c'eſt une Pièce ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE. *ſ. f.* Intervalle diſſonnant appellé par les Grecs *hemi-Diapente*, dont les deux termes ſont diſtans de quatre Degrés Diatoniques, ainſi que ceux de la Quinte juſte, mais dont l'Intervalle eſt moindre d'un ſemi-Ton; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un ſemi-Ton majeur, & celui de la *Fauſſe-Quinte* ſeulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux ſemi-Tons majeurs. Si ſur nos Claviers ordinaires, on diviſe l'Octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *Fauſſe-Quinte* comme *ſi fa*, & de l'autre le Triton comme *fa ſi*; mais ces deux Intervalles, égaux en ce ſens, ne le ſont ni quant au nombre des Degrés, puiſque le Triton n'en a que trois; ni dans la préciſion des rapports, celui de la *Fauſſe-Quinte* étant de 45 à 64, & celui du Triton de 32 à 45.

l'Accord de *Fauſſe-Quinte* eſt renverſé de l'Accord Dominant, en mettant la Note ſenſible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *Fausse-Quinte* Dissonance, de la *Quinte-Fausse*, réputée Consonnance, & qui n'est altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION. *f. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET. *f. m.* C'est cette espèce de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du Diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *Fausset*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du Latin, *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *s s* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *Faucet.*

FAUX. *adj.* & *adv.* Ce mot est opposé à *juste*. On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur justesse, qu'on forme des Sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des Voix *fausses*, des Cordes *fausses*, des Instrumens *faux*. Quant aux Voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vû des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Instrument très-juste. La fausseté de leur Voix n'avoit donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les Instrumens, quand les Tons en sont *Faux*, c'est que l'Instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les Cordes *fausses*, ou qu'elles ne sont pas d'accord ; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX-ACCORD. Accord discordant, soit parce qu'il contient des Dissonnances proprement dites, soit parce que les Consonnances n'en sont pas justes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON. *f. m.* Musique à plusieurs Parties, mais simple & sans Mesure, dont les Notes sont presque toutes égales & dont l'Harmonie est toujours syllabique. C'est la Psalmodie des Catholiques Romains chantée à plusieurs Parties. Le Chant de nos Pseaumes à quatre Parties, peut aussi passer pour une espèce de *Faux-Bourdon* ; mais qui procède avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE. *f. f.* Altération d'une Note ou d'un Intervalle

par un Dièſe ou par un Bémol. C'eſt Proprement le nom commun & générique du Dièſe & du Bémol accidentels. Ce mot n'eſt plus en uſage ; mais on ne lui en a point ſubſtitué. La crainte d'employer des tours ſurannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ſes plus grands ennemis ſeront toujours les puriſtes.

On appelloit auſſi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faiſoit noires, parce que nos groſſiers Ancêtres n'avoient pas ſongé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui ſont briſées pour ſuppléer au Ravalement.

FESTE. *ſ. f.* Divertiſſement de Chant & de Danſe qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou ſuſpend toujours l'action.

Ces *Fêtes* ne ſont amuſantes qu'autant que l'Opéra même eſt ennuyeux. Dans un Drame intéreſſant & bien conduit il ſeroit impoſſible de les ſupporter.

La différence qu'on aſſigne à l'Opéra entre les mots de *Fête* & de *Divertiſſement*, eſt que le premier s'applique plus particulièrement aux Tragédies, & le ſecond aux Ballets

FI. Syllabe avec laquelle quelques Muſiciens ſolfient le *ſa* Dièſe, comme ils ſolfient par *ma* le *mi* Bémol ; ce qui paroît aſſez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Baſſe-Figurée*, pour exprimer une Baſſe dont les Notes portant Accord, ſont ſubdiviſées en pluſieurs autres Notes de moindre valeur, (Voyez BASSE-FIGURÉE) : à l'Harmonie, quand on emploie par Suppoſition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord. (Voyez HARMONIE-FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

FIGURER. *v. a.* C'eſt paſſer pluſieurs Notes pour une ; c'eſt faire des Doubles, des Variations ; c'eſt ajoûter des Notes au Chant de quelque manière que ce ſoit : enfin c'eſt donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE.)

FILER un Son, c'eſt en chantant ménager ſa voix, en ſorte qu'on puiſſe le prolonger long-tems ſans reprendre haleine. Il y a deux manières de *Filer* un Son : la première en le ſoutenant toujours également ; ce qui ſe fait pour l'ordinaire ſur les Tenues où l'Accompagnement travaille : la ſeconde en le renforçant ; ce qui eſt plus uſité dans les Paſſages & Roulades. La première manière demande plus de juſteſſe, & les Italiens la préfèrent ; la ſeconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

FIN. *ſ. f.* Ce mot ſe place quelquefois ſur la finale de la première partie d'un Rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'eſt ſur cette Finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus guères ce mot à cet uſage, les François lui ayant ſubſtitué le Point-final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE. *ſ. f.* Principale Corde du Mode qu'on appelle auſſi Tonique, & ſur la quelle l'Air ou la Pièce doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compoſe à pluſieurs Parties, & ſurtout des Chœurs, il faut toujours que la Baſſe tombe en finiſſant ſur la Note même de la *Finale*. Les autres Parties peuvent s'arrêter ſur ſa Tierce ou ſur ſa Quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours, à la fin d'une Pièce, la Tierce majeure à la *Finale*, même en Mode mineur ; mais cet uſage a été trouvé de mauvais goût & tout-à fait abandonné.

FIXE. *adj.* Cordes ou Sons *Fixes* ou ſtables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ. *ſ. m.* Agrément du Chant François, difficile à définir ; mais dont on comprendra ſuffiſamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13. *au mot* FLATTÉ.)

FLEURTIS. *ſ. m.* Sorte de Contrepoint figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou Note ſur Note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un Chant trop ſimple. Ce mot a vieilli en tout ſens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE. *adj.* Tems *foible*. (Voyez TEMS.)

FONDAMENTAL. *adj.* Son *Fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'Accord ; (Voyez ACCORD.) ou au Ton ; (Voyez TONIQUE.) Baſſe-*Fondamentale* eſt celle qui

fert de fondement à l'Harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *Fondamental* eſt celui dont la Baſſe eſt *Fondamentale*, & dont les Sons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération : mais comme cet ordre écarte extrêmement les Parties, on les rapproche par des combinaiſons ou Renverſemens, & pourvû que la Baſſe reſte la même, l'Accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *Fondamental*. Tel eſt, par exemple, cet Accord *ut mi ſol*, renfermé dans un Intervalle de Quinte : au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une Dixième & même une Dix-Septième ; puiſque l'*ut Fondamental* n'eſt pas la Quinte de *ſol*, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCE. *ſ. f.* Qualité de Son appellée auſſi quelquefois *Intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le Son aigu ou grave ; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce qui le rend fort ou foible Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'Inſtrument ou la voix, (Voyez FORCER) le Son devient bruit & ceſſe d'être appréciable.

FORCER la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon Diapaſon, ou ſon volume à force d'haleine ; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe : cela arrive même aux Inſtrumens où l'on force l'archet ou le vent ; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

FORLANE. *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom commune à Veniſe, ſurtout parmi les Gondoliers. Sa Meſure eſt à $\frac{6}{8}$; elle ſe bat gaiement, & la Danſe eſt auſſi fort gaie. On l'appelle *Forlane* parce qu'elle a pris naiſſance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT. *adv.* Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais ſans le hauſſer ; chanter à pleine voix, tirer de l'Inſtrument beaucoup de Son : ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *Doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le ſuperlatif *Fortiſſimo*, dont on n'a guères beſoin dans la Muſique Françoiſe ; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT. *adj.* Tems *fort* (Voyez TEMS.)

FORTE-PIANO. Subſtantif Italien compoſé, & que

les Muſiciens devroient franciſer, comme les Peintres ont franciſé celui de *Chiar-ſcuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* eſt l'art d'adoucir & renforcer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-ſeulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours ſur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La Muſique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter auſſi les degrés intenſes ou remiſſes de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot *Forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainſi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre Actes de Ballet, qu'on tire de divers Opéra, & qu'on raſſemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entr'eux pour être repréſentés ſucceſſivement le même jour, & remplir, avec leur Entr'Actes, la durée d'un Spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme ſans goût qui puiſſe imaginer un pareil ramiſſis, & qu'un Théâtre ſans intérêt où l'on puiſſe le ſupporter.

FRAPPE'. *adj. pris ſubſt.* C'eſt le Tems où l'on baiſſe la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Meſure. (Voyez THÉSIS.) On ne frappent ordinairement du pied que le premier Tems de chaque Meſure; mais ceux qui coupent en deux la Meſure à quatre, frappent auſſi le troiſième. En battant de la main la Meſure, les François ne frappent jamais que le premier Tems & marquent les autres par divers mouvemens de main: mais les Italiens frappent les deux premiers de la Meſure à trois, & lèvent le troiſième, ils frappent de même les deux premiers de la Meſure à quatre, & levent les deux autres. Ces mouvemens ſont plus ſimples & ſemblent plus commodes.

FREDON. *ſ. m.* Vieux mot qui ſignifie un Paſſage rapide & preſque toujours Diatonique de pluſieurs Notes ſur la même ſyllabe; c'eſt-à-peu-près ce que l'on a depuis appellé *Roulade*, avec cette différence que la Roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *Fredon* n'eſt qu'une courte addition de goût; ou, comme on diſoit autrefois, une *Diminution* que le Chanteur fait ſur quelque Note.

FREDONNER. *v. n. & a.* Faire des *Fredons*. Ce mot eſt vieux & ne s'emploie plus qu'en dériſion.

FUGUE. *ſ. f.* Pièce ou morceau de Muſique où l'on traite, ſelon certaines règles d'Harmonie & de Modulation, un Chant appellé *ſujet*, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici les principales règles de la *Fugue*, dont les unes lui ſont propres, & les autres communes avec l'Imitation.

I. Le ſujet procède de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *Fugue* a ſa réponſe dans la Partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible; procédant de la Dominante à la Tonique quand le ſujet s'eſt annoncé de la Tonique à la Dominante, & *vice-verſâ*. Une Partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'Octave ou à l'Uniſſon de la précédente: mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'Octave ſe diviſe en deux Parties inégales dont l'une comprend quatre Degrés en montant de la Tonique à la Dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant de monter de la Dominante à la Tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, & de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les Cordes eſſentielles du Mode. C'eſt autre choſe quand on ſe propoſe de changer de Ton; alors l'exactitude même de la réponſe priſe ſur une autre Corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *Fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le ſujet ſe lie pour ainſi dire à lui-même, & que l'art du Compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'Imitation. (Voyez IMITATION.)

Outre ces règles, qui ſont fondamentales, pour réuſſir dans ce genre de Compoſition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en ſont pas moins eſſentielles. Les *Fugues*, en général, rendent la Muſique plus bruyante

qu'agréable; c'eſt pourquoi elles conviennent mieux dans les Chœurs que partout ailleurs. Or comme leur principal mérite eſt de fixer toujours l'oreille ſur le Chant principal ou ſujet, qu'on fait pour cela paſſer inceſſamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation; le Compoſiteur doit mettre tous ſes ſoins à rendre toujours ce Chant bien diſtinct, ou à empêcher qu'il ne ſoit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut ſans ceſſe contraſter; de ſorte que ſi la marche de la *Fugue* eſt précipitée, les autres Parties procèdent poſément par des Notes longues; & au contraire, ſi la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le ſecond moyen eſt d'écarter l'Harmonie, de peur que les autres Parties, s'approchant trop de celle qui chante le ſujet, ne ſe confondent avec elle, & ne l'empechent de ſe faire entendre aſſez nettement; en ſorte que ce qui ſeroit un vice partout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de Mélodie; voilà la grande règle commune qu'il faut ſouvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choiſir les Accords, les Intervalles, afin qu'un certain Son, & non pas un autre, faſſe l'effet principal; *unité de Mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des Inſtrumens ou des Voix d'eſpèce différente, afin que la Partie qui doit dominer ſe diſtingue plus aiſément; *unité de Mélodie.* Une autre attention non moins néceſſaire, eſt, dans les divers enchaînemens de Modulations qu'amène la marche & le progrès de la *Fugue*, de faire que toutes ces Modulations ſe correſpondent à la fois dans toutes les Parties, de lier le tout dans ſon Progrès par une exacte conformité de Ton; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre, l'Harmonie entière ne ſoit dans aucun, & ne préſente plus d'effet ſimple à l'oreille, ni d'idée ſimple à l'eſprit; *unité de Mélodie.* En un mot dans toute *Fugue*, la confuſion de Mélodie & de Modulation eſt en même tems ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaiſir que donne ce genre de Muſique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* eſt l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon Harmoniſte.

Il y a encore pluſieurs autres manières de *Fugues*; comme les *Fugues perpétuelles* appellées *Canons*, les *doubles-*

Fugues, les *Contre-Fugues* ou *Fugues*, *renverſées*, qu'on peut voir chacune à ſon mot, & qui ſervent plus à étaler l'art des Compoſiteurs qu'à flatter l'oreille des Ecoutans.

Fugue, du Latin *Fuga*, *fuite*; parce que les Parties, partant ainſi ſucceſſivement, ſemblent ſe fuir & ſe pourſuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'eſt une *Fugue* dont la réponſe ſe fait par Mouvement contraire à celui du ſujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.

FUSÉE. *ſ. f.* Trait rapide & continu qui monte ou deſcend pour joindre diatoniquement deux Notes à un grand Intervalle l'une de l'autre. (Voyez *Pl.* C. *Fig.* 4. A moins que la *Fuſée* ne ſoit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux Notes extrêmes ait une durée ſur laquelle on puiſſe paſſer la *Fuſée* ſans altérer la Meſure.

G.

G *re ſol*, G *ſol re ut*, ou ſimplement G. Cinquième Son de la Gamme Diatonique, lequel s'appelle autrement *ſol*. (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus haute des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.)

GAI. *adv.* Ce mot, écrit au-deſſus d'un Air ou d'un morceau de Muſique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro*, employé pour le même uſage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre auſſi du caractère d'une Muſique, indépendamment du Mouvement.

GAILLARDE. *ſ. f.* Air à trois Tems gais d'une Danſe de même nom. On la nommoit autrefois *Romaneſque*, parce qu'elle nous eſt, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danſe eſt hors d'uſage depuis longtems. Il en eſt reſté ſeulement un Pas appellé, *Pas de Gaillarde*.

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT. Table ou Echelle inventée par Gui Arétin, ſur laquelle on apprend à nommer & à entonner juſte les Degrés de l'Octave par les ſix Notes de Muſique, *ut re mi fa ſol la*, ſuivant toutes les diſpoſitions qu'on peut leur donner ; ce qui s'appelle *ſolfier*. Voyez ce mot.

La *Gamme* a auſſi été nommée *Main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, ſur les doigts de laquelle il rangea ſes Notes pour montrer les rapports de ſes Hexacordes avec les cinq Tétracordes des Grecs. Cette main a été en uſage pour apprendre à nommer les Notes juſqu'à l'invention du *ſi* qui a aboli chez nous les Muances, & par conſéquent la *Main* harmonique qui ſert à les expliquer.

Gui Arétin ayant, ſelon l'opinion commune, ajoûté au Diagramme des Grecs un Tétracorde à l'aigu, & une Corde au grave, ou plûtôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce Diagramme dans ſon ancienne étendue, il appella cette Corde grave *Hypoproſlambanomenos*, & la marqua

marqua par le r des Grecs ; & comme cette lettre se trouva ainsi à la tête de l'Echelle, en plaçant dans le haut les Sons graves, selon la methode des Anciens, elle a fait donner à cette Echelle le nom barbare de *Gamme*.

Cette *Gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt Cordes ou Notes ; c'est-à-dire, de deux Octaves & d'une Sixte majeure. Ces Cordes étoient représentées par des lettres & par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une Corde déterminée de l'Echelle, comme elles font encore aujourd'hui ; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, & qu'il falloit recommencer d'Octave en Octave, on distinguoit ces Octaves par les figures des lettres. La première Octave se marquoit par des lettres capitales de cette manière : Γ. A. B. &c. la seconde, par des caractères courans *g. a. b* ; & pour la Sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*. &c.

Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il falloit donner aux Notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept Notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes Notes ; ce qui se fit de manière que ces deux Notes *mi fa*, ou *la fa*, tombassent sur les semi-Tons. Par conséquent dès qu'il se présentoit un Dièse ou un Bémol qui animoit un nouveau semi-Ton, c'étoient encore des noms à changer ; ce qui faisoit donner le même nom à différentes Notes, & différens noms à la même Note, selon le progrès du Chant ; & ces changemens de nom s'appelloient *Muances*.

On apprenoit donc ces Muances par la Gamme. A la gauche de chaque Degré on voyoit une lettre qui indiquoit la Corde précise appartenant à ce Degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoit porter en montant ou en descendant par Béquarre ou par Bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode on fait faire, en divers tems, plusieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure* 10, *Planche* A, représente cette *Gamme*, telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la dernière place la colonne du Béquarre, qui

eſt ici la première, ou quelqu'autre différence auſſi peu importante.

Pour ſe ſervir de cette Echelle, ſi l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à ⌜ de la première colonne, le long de laquelle on monte juſqu'au *la*; après quoi, paſſant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; ou monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainſi de ſuite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la ſeconde colonne, arrivé au *la* paſſer à *mi* dans la première colonne, puis répaſſer dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces tranſitions forme toujours un ſemi-Ton; ſavoir, *la fa*: & l'autre toujours un Ton; ſavoir, *la mi*. Par Bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les tranſitions de la même manière, &c.

En deſcendant par Béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour paſſer au *mi* de celle par Béquarre, ou au *fa* de celle par Bémol; puis deſcendant juſqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en ſort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, &c.

Les Anglois n'emploient pas toutes ces ſyllabes, mais ſeulement les quatre premières *ut re mi fa*; changeant ainſi de colonne de quatre en quatre Notes, ou de trois en trois par une méthode ſemblable à celle que je viens d'expliquer, ſi ce n'eſt qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *Gamme* que les lettres initiales qui marquent les Sons fixes dans les autres *Gammes*, & ils ſolfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *Gamme* Françoiſe, autrement dite *Gamme* du *ſi*, lève les embarras de toutes ces tranſitions. Elle conſiſte en une ſimple Echelle de ſix Degrés ſur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 11.) La première colonne à gauche eſt pour chanter par Bémol; c'eſt-à-dire, avec un Bémol à la Clef; la ſeconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le myſtère de la *Gamme* Françoiſe qui n'a guères plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un Bémol la met à l'inſtant hors d'uſage. Les autres *Gammes* n'ont par-deſſus celle-là, que l'avantage d'avoir auſſi une colonne pour le Béquarre; c'eſt-à-

dire, pour un Dièse à la Clef ; mais si-tôt qu'on y met plus d'un Dièse ou d'un Bémol, (ce qui ne se faisoit jamais autrefois,) toutes ces *Gammes* sont également inutiles.

Aujourd'hui que les Musiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme*. C *sol ut*, *ut*, & C ne sont, pour eux, que la même chose. Mais dans le système de Gui, *ut* est une chose, & C en est une autre fort différente ; & quand il a donné à chaque Note une syllabe & une letttre, il n'a pas prétendu en faire pes synonymes ; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE. *f. f.* Sorte de danse dont l'Air est à deux Tems, & se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second Tems & finit sur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent. Elle marque ses phrases & ses repos de deux en deux Mesures.

GÉNIE. *f. m.* Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c'est que le *Génie*. En as-tu : tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas : tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Musicien soumet l'Univers entier à son Art. Il peint tous les tableaux par des Sons ; il fait parler le silence même ; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens ; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes ; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il brûle sans cesse & ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas ! il ne sait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'œuvres de *Léo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèse*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des treissaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase & travaille ; son *Génie* échauffera le tien ; tu créeras à son exemple : c'est-là ce que fait le *Génie*, & d'autres yeux te ren-

dront bien-tôt les pleurs que les Maîtres t'ont fait verſer. Mais ſi les charmes de ce grand Art te laiſſent tranquille, ſi tu n'as ni délire ni raviſſement, ſi tu ne trouves que beau ce qui tranſporte, oſes-tu demander ce qu'eſt le *Génie* ? Homme vulgaire, ne profâne point ce nom ſublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne ſaurois le ſentir : fais de la Muſique Françoiſe.

GENRE. *ſ. m.* Diviſion & diſpoſition du Tétracorde conſidéré dans les Intervalles des quatre Sons qui le compoſent. On conçoit que cette définition, qui eſt celle d'Euclide, n'eſt applicable qu'à la Muſique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne conſtitution de l'Accord du Tétracorde, c'eſt-à-dire, l'établiſſement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois règles ſuivantes, que je tire d'Ariſtoxène.

La première étoit que les deux Cordes extrêmes du Tétracorde devoient toujours reſter immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte juſte ou du Diateſſaron. Quant aux deux Cordes moyennes, elles varioient à la vérité ; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mêſe ne devoit jamais paſſer deux *Tons*, ni diminuer au delà d'un *Ton* ; de ſorte qu'on avoit préciſément l'eſpace d'un *Ton* pour varier l'Accord du Lichanos, & c'eſt la ſeconde règle. La troiſième étoit que l'Intervalle de la Parthypate, ou ſeconde Corde, à l'Hypate n'excedât jamais celui de la même Parthypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit ſe diverſifier de trois façons, cela conſtituoit trois principaux *Genres* ; ſavoir le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faiſoient toujours enſemble une ſomme moindre que le troiſième Intervalle, s'appelloient à cauſe de cela *Genres épais* ou *ſerrés*. (Voyez EPAIS.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un ſemi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *ſi ut re mi* ; & comme on y paſſoit par deux *Tons* conſécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique*. Le Chromatique procédoit ſucceſſivement par deux ſemi-Tons & un hémi-Diton ou une Tierce mineure, *ſi*, *ut*, *ut* Dièſe, *mi* ; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faiſant, pour ainſi dire, ſentir diverſes nuan-

ces de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires, & de-là vient qu'on appelloit ce *Genre* Chromatique ou coloré. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts de *Ton*, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le semi-Ton majeur en deux parties égales, & un Diton ou une Tierce majeure, comme *si*, *si* Dièse Enharmonique, *ut*, & *mi*: ou bien, selon les Pythagoriciens, en divisant le semi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux, qui formoient, l'un le semi-Ton mineur, c'est-à-dire, notre Dièse ordinaire, & l'autre le complément de ce même semi Ton mineur au semi Ton majeur, & ensuite le Citon, comme ci-devant, *si*, *si* Dièse ordinaire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux Intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux Enharmoniques ou d'un Quart-de-*Ton*; dans le second cas, il n'y avoit d'Enharmonique que le passage du *si* Dièse à l'*ut*, c'est-à-dire, la différence du semi-Ton mineur au semi-Ton majeur, laquelle est le Dièse appellée *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette Modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très-serrée, ne parcourant que de petits Intervalles, des Intervalles presque insensibles, on la nommoit *Enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien assemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *Genres* principaux, il y en avoit d'autres qui resultoient tous de divers partages du Tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxène subdivise le *Genre* Diatonique en Syntonique & Diatonique mol; (Voyez DIATONIQUE.) & le *Genre* Chromatique en mol, en mol Hémiolien, & Tonique; (Voyez CHROMATIQUE) donc il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristide Quintilien fait mention de plusieurs autres *Genres* particuliers, & il en compte six qu'il donne pour très-anciens; savoir, Lydien, le Dorien, le Phrygien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Syntonolydien. Ces six *Genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les Tons ou Modes de mêmes noms, différoient par leurs Degrés ainsi que par leur Accord; les uns n'arrivoient pas à l'Octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient; en sorte qu'ils partici-

poient à la fois du *Genre* & du Mode. On en peut voir le détail dans le *Muſicien Grec.*

En général le Diatonique ſe diviſe en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'Intervalles différens entre le ſemi-Ton & le *Ton.*

Le Chromatique en autant d'eſpèces qu'on peut aſſigner d'Intervalles entre le ſemi-Ton & le Dièſe Enharmonique.

Quant à l'Enharmonique, il ne ſe ſubdiviſe point.

Indépendamment de toutes ces ſubdiviſions, il y avoit encore un *Genre* commun, dans lequel on n'employoit que des Sons ſtables qui appartiennent à tous les *Genres*, & un *Genre* mixte qui participoit du caractère de deux *Genres* ou de tous les trois. Or il faut bien remarquer que dans ce mélange de *Genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre Cordes; mais on les tendoit ou relâchoit diverſement durant une même Pièce; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je ſoupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre; mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement là-deſſus.

On lit dans Ariſtoxène, (*L. I. Part. II*) que juſqu'au tems d'Alexandre, le Diatonique & le Chromatique étoient négligés des anciens Muſiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *Genre* Enharmonique, comme le ſeul digne de leur habileté; mais ce *Genre* étoit entièrement abandonné du tems de Plutarque, & le Chromatique auſſi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre Muſique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs ſucceſſeurs. Nous avons comme eux le *Genre* Diatonique, le Chromatique, & l'Enharmonique, mais ſans aucunes diviſions; & nous conſidérons ces *Genres* ſous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manières particulières de conduire le Chant ſur certaines Cordes preſcrites. Pour nous, ce ſont autant de manières de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les Parties à ſuivre les Intervalles preſcrits par ces *Genres*; de ſorte que le *Genre* appartient encore plus à l'Harmonie qui l'engendre, qu'à la Mélodie qui le fait ſentir.

Il faut encore obſerver, que dans notre Muſique, les *Genres* ſont preſque toujours mixtes; c'eſt-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique, & que l'un & l'autre ſont néceſſairement mêlés à l'Enharmonique. Une Pièce de Muſique toute entière dans un ſeul *Genre*, ſeroit très-difficile à conduire & ne ſeroit pas ſupportable; car dans le Diatonioque il ſeroit impoſſible de changer de Ton: dans le Chromatique on ſeroit forcé de changer de Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit abſolument aucune ſorte de liaiſon. Tout cela vient encore des règles de l'Harmonie, qui aſſujettiſſent la ſucceſſion des Accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle ſucceſſion Enharmonique ou Chromatique; & auſſi de celles de la Mélodie, qui n'en ſauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique diviſés différemment dans chacun des trois ſyſtêmes; ſi dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui ſe trouvoient néceſſairement communs entr'eux, le Tétracorde auroit eû plus de quatre Cordes, & toutes les règles de leur Muſique auroient été confondues.

M. Serre de Genève a fait la diſtinction d'un quatrième *Genre* duquel j'ai parlé dans ſon article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE. *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom, dont la Meſure eſt à ſix-huit & d'un Mouvement aſſez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les *Gigues* de Correlli ont été long-tems célèbres: mais ces Airs ſont entièrement paſſés de Mode; on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.

GOUT. *ſ. m.* De tous les dons naturels le *Goût* eſt celui qui ſe ſent le mieux & qui s'explique le moins; il ne ſeroit pas ce qu'il eſt, ſi l'on pouvoit le définir: car il juge des objets ſur leſquels le jugement n'a plus de priſe, & ſert ſi j'oſe parler ainſi, de lunettes à la raiſon.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien Modulés; il y a, dans l'Harmonie, des choſes d'effet & des choſes ſans effet, toutes également régulières; il y a dans l'entrelacement des morceaux un art exquis de faire valoir les uns par les

autres, qui tient à quelque chose de plus fin que la loi des contrastes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractère : de ces manières, les unes plaisent plus que les autres, & loin de les pouvoir soumettre aux règles, on ne peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *Goût*.

Chaque homme a un *Goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les Airs gais. Une Voix douce & flexible chargera ses Chants d'ornemens agréables ; une Voix sensible & forte animera les siens des accens de la passion. L'un cherchera la simplicité dans la Mélodie : l'autre fera cas des traits recherchés : & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le *Goût* enseigne à tirer parti ; tantôt du caractère particulier de chaque homme ; qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre ; tantôt de la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne les desirs vers des objets différents. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *Goût* à opposer à celui d'un autre, est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *Goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent ; & c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux & sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime : ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux règles ; & ce jugement commun est alors celui de l'Artiste ou du Connoisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide & commune à tous ; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *Goût*. Que si l'unanimité parfaite ne s'y

trouve pas, c'eſt que tous ne ſont pas également bien organiſés ; que tous ne ſont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *Goût*, on en peut diſputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai : mais je ne vois guères d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix, quand on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Muſique Françoiſe & l'Italienne.

Au reſte, le génie crée, mais le *Goût* choiſit : & ſouvent un Génie trop abondant a beſoin d'un Cenſeur ſévère qui l'empêche d'abuſer de ſes richeſſes. Sans *Goût* on peut faire de grandes choſes ; mais c'eſt lui qui les rend intéreſſantes. C'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir au Compoſiteur les idées du Poëte ; c'eſt le *Goût* qui fait ſaiſir à l'exécutant les idées du Compoſiteur ; c'eſt le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur ſujet ; & c'eſt le *Goût* qni donne à l'Auditeur le ſentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'eſt point la ſenſibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, & tel homme tranſporté des choſes vraiment paſſionnées eſt peu touché des gracieuſes. Il ſemble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expreſſions, & la ſenſabilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'eſt ainſi qu'on appelle en France l'Art de Chanter ou de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François. On trouve à Paris pluſieurs Maîtres de *Goût-du-Chant*, & ce *Goût* a pluſieurs termes qui lui ſont propres ; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *Goût-du-Chant* conſiſte auſſi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le tymbre, bon ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il conſiſte à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir : mais tout cela ſont des graces paſſagères qui changent ſans ceſſe avec leurs Auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, &, de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE, *adj.* eſt oppoſé à *aigu*. Plus les vibrations du

corps ſonore ſont lentes, plus le Son eſt *Grave*. (Voyez Son, Gravité.)

GRAVITÉ. *ſ. f.* C'eſt cette modification du Son par laquelle on le conſidère comme *Grave* ou *Bas* par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *Hauts* ou *aigus*. Il n'y a point dans la Langue Françoiſe de corrélatif à ce mot; car celui d'*Acuïté* n'a pu paſſer.

La *Gravité* des Sons dépend de la groſſeur, longueur, tenſion des Cordes, de la longueur & du diamètre des tuyaux, & en général du volume & de la maſſe des corps ſonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *Gravité* eſt grande; mais il n'y a point de *Gravité* abſolue, & nul Son n'eſt grave ou aigu que par comparaiſon.

GROS-FA. Certaines vieilles Muſiques d'Egliſe, en Notes Quarrées, Rondes ou Blanches, s'appelloient jadis du *Gros-fa*.

GROUPE. *ſ. m.* Selon l'Abbé Broſſard, quatre Notes égales & Diatoniques, dont la première & la troiſième ſont ſur le même Degré, forment un *Groupe*. Quand la deuxième deſcend & que la quatrième monte, c'eſt *Groupe aſcendant*; quand la deuxième monte & que la quatrième deſcend, c'eſt *Groupe deſcendant*: & il ajoûte que ce nom a été donné à ces Notes à cauſe de la figure qu'elles forment enſemble.

Je ne me ſouviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant, dans le ſens que lui donne l'Abbé Broſſard, ni même de l'avoir lû dans le même ſens ailleurs que dans ſon Dictionnaire.

GUIDE. *ſ. f.* C'eſt la Partie qui entre la première dans une Fugue & annonce le ſujet. (Voyez Fugue.) Ce mot, commun en Italie, eſt peu uſité en France dans le même ſens.

GUIDON. *ſ. m.* Petit ſigne de Muſique, lequel ſe met à l'extrémité de chaque Portée ſur le Degré où ſera placée la Note qui doit commencer la Portée ſuivante. Si cette première Note eſt accompagnée accidentellement d'un Dièſe, d'un Bémol ou d'un Bequarre, il convient d'en accompagner auſſi le *Guidon*.

On ne ſe ſert plus de *Guidons* en Italie, ſur-tout dans les Partitions, où, chaque Portée ayant toujours dans l'Accolade ſa place fixe, on ne ſauroit guères ſe tromper en

paſſant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* ſont néceſſaires dans les Partitions Françoiſes, parce que, d'une ligne à l'autre, les Accolades, embraſſant plus ou moins de Portées, vous laiſſent dans une continuelle incertitude de la Portée correſpondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE. *ſ. f.* Air ou Nome ſur lequel danſoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.

H.

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE. *f. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, *l'Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres Parties appellées *Rythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au Tems & à la Mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les règles de l'Art ; & encore, après cela, l'*Harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoûte à cette dernière les idées de Rhythme & de Mesure, sans lesquels, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractère déterminé, au-lieu que l'*Harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MELODIE.)

On voit par un passage de Nicomaque, & par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Consonnance de l'Octave, & aux Concerts de voix & d'Instrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, selon les Modernes, est une succession d'Accords selon les loix de la Modulation. Longtems cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des règles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des Consonnances & dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que simple en apparence ; étoit toujours accompagné d'autres Sons moins sensibles qui formoient avec lui l'Accord parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, & en a fait la base de

ſon ſyſtême Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, eſt parvenu à des concluſions aſſez ſemblables par un chemin tout oppoſé. M. Rameau fait engendrer les Deſſus par la Baſſe; M. Tartini fait engendrer la Baſſe par les Deſſus: celui-ci tire l'*Harmonie* de la Mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Écoles doivent ſortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que ſavoir lequel doit être fait pour l'autre, du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Syſtême* un court expoſé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai ſuivi dans tout cet ouvrage, comme le ſeul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Syſtême, quelque ingénieux qu'il ſoit, n'eſt rien moins que fondé ſur la Nature, comme il le répète ſans ceſſe; qu'il n'eſt établi que ſur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverſer demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une eſt reconnue fauſſe, & l'autre ne fournit point les conſéquences qu'il en tire. En effet, quand cet Auteur a voulu décorer du titre de *Démonſtration* les raiſonnemens ſur leſquels il établit ſa théorie, tout le monde s'eſt moqué de lui; l'Academie a hautement déſapprouvé cette qualification obreptice, & M. Eſtève, de la Société Royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette propoſition, que, dans la loi de la Nature, les Octaves des Sons les repréſentent & peuvent ſe prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même ſolidement établi dans ſa prétendue Démonſtration. Je reviens à ſon Syſtême.

Le principe phyſique de la réſonnance nous offre les Accords iſolés & ſolitaires; il n'en établit pas la ſucceſſion. Une ſucceſſion régulière eſt pourtant néceſſaire. Un Dictionnaire de mots choiſis n'eſt pas une harangue, ni un recueil de bons Accords une Pièce de Muſique; il faut un ſens, il faut de la liaiſon dans la Muſique ainſi que dans le langage; il faut que quelque choſe de ce qui précède ſe tranſmette à ce qui ſuit, pour que le tout faſſe un enſemble & puiſſe être appellé véritablement un.

Or la ſenſation compoſée qui réſulte d'un Accord parfait, ſe réſout dans la ſenſation abſolue de chacun des Sons qui le compoſent, & dans la ſenſation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entre eux; il n'y a rien au de-là de ſenſible dans cet Accord: d'où il ſuit que ce n'eſt que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaiſon dont il s'agit; c'eſt-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formé que par une ſucceſſion d'Accords parfaits majeurs, il ſuffiroit d'y procéder par Intervalles ſemblables à ceux qui compoſent un tel Accord; car alors quelque Son de l'Accord précédent ſe prolongeant néceſſairement dans le ſuivant, tous les Accords ſe trouveroient ſuffiſamment liés, & l'*Harmonie* ſeroit une, au moins en ce ſens.

Mais outre que de telles ſucceſſions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Diatonique qui en fait la baſe, elles n'iroient point au vrai but de l'Art, puiſque la Muſique, étant un diſcours, doit avoir comme lui ſes périodes, ſes phraſes, ſes ſuſpenſions, ſes repos, ſa ponctuation de toute eſpèce, & que l'uniformité des marches Harmoniques n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fuſſent entremêlés, & l'on a ſenti la néceſſité des Diſſonnances pour marquer les Phraſes & les repos. Or, la ſucceſſion liées des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur, ni la Diſſonnance, ni aucune eſpèce de phraſe, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau, voulant abſolument, dans ſon Syſtême, tirer de la Nature toute notre *Harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de ſon invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui eſt renverſée de la première. Il a prétendu qu'un Son quelconque fourniſſoit dans ſes multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ſes aliquotes, dont il eſt la Tonique ou Fondamentale. Il a avancé comme un fait aſſuré, qu'une Corde ſonore faiſoit vibrer dans leur totalité, ſans pourtant les faire réſonner, deux autres Cordes plus graves, l'une à ſa

Douzième majeure & l'autre à ſa Dix-ſeptième ; & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieuſement, non-ſeulement l'introduction du Mode mineur & de la diſſonnance dans *l'Harmonie*, mais les règles de la phraſe harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONNANCE, MODULATION.

Mais premièrement, l'expérience eſt fauſſe. Il eſt reconnu que les Cordes accordées au-deſſous du Son fondamental, ne frémiſſent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles ſe diviſent pour en rendre ſeulement l'uniſſon, lequel, conſéquemment, n'a point d'Harmoniques en-deſſous. Il eſt reconnu de plus que la propriété qu'ont les Cordes de ſe diviſer, n'eſt point particulière à celles qui ſont accordées à la Douzième & à la Dix-ſeptième en-deſſous du Son principal ; mais qu'elle eſt commune à tous ſes multiples : d'où il ſuit que les Intervalles de Douzième & de Dix-ſeptième en-deſſous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils repréſentent.

Quand on ſuppoſeroit la vérité de cette expérience, cela ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute *l'Harmonie* eſt dérivée de la réſonnance du corps ſonore, il n'en dérive donc point des ſeules vibrations du corps ſonore qui ne réſonne pas. En effet, c'eſt une étrange théorie de tirer de ce qui ne réſonne pas, les principes de *l'Harmonie* ; & c'eſt une étrange phyſique de faire vibrer & non réſonner le corps ſonore, comme ſi le Son lui-même étoit autre choſe que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps ſonore ne donne pas ſeulement, outre le Son principal, les Sons qui compoſent avec lui l'Accord parfait, mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps ſonore, leſquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers ſont-ils conſonnans, & pourquoi les autres ne le ſont-ils pas, puiſqu'ils ſont tous également donnés par la Nature ?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puiſqu'il eſt formé de tous ſes Harmoniques, & que c'eſt par eux qu'il eſt un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'enten-

dent pas; & l'on ne distingue qu'un Son simple, à moins qu'il ne soit extrémement fort: d'où il suit que la seule donne *Harmonie* est l'unisson, & qu'aussi-tôt qu'on distingue les Consonnances, la porportion naturelle étant altérée, l'*Harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manières. Premièrement en faisant sonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la sensation d'un Son unique, & l'unité de la Nature est détruite. On produit, en doublant ces Harmoniques, un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendît ceux des Harmoniques qu'on auroit laissés. Au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent & concourant ensemble à produire & renforcer la sensation unique du Son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorsqu'ôtant successivement les Registres, on laisse avec le Principal la Doublette & la Quinte: car alors cette Quinte & cette Tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément & désagréablement.

De plus, les Harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques, lesquels ne le sont pas du Son fondamental: c'est par ces Harmoniques ajoûtés que celui qui les produit se distingue encore plus durement; & ces mêmes Harmoniques qui font ainsi sentir l'Accord n'entrent point dans son *Harmonie*. Voilà pourquoi les Consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre, & je ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplût, comme les autres, si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la Dissonnance; puisque, non-seulement les Harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le système harmonieux du Son fondamental; ce qui fait que la Dissonnance se distingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un Orgue, dans le plein-jeu, donne un Accord parfait Tierce majeure qu'on ne distingue pas du

du Son fondamental, à moins qu'on ne ſoit d'une attention extrême & qu'on ne tire ſucceſſivement les jeux ; mais ces Sons Harmoniques ne ſe confondent avec le principal, qu'à la faveur du grand bruit & d'un arrangement de régiſtres par lequel les tuyaux qui font réſonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ſes Harmoniques. Or, on n'obſerve point, & l'on ne ſauroit obſerver cette proportion continuelle dans un Concert, puiſqu'attendu le renverſement de l'*Harmonie*, il faudroit que cette plus grande force paſſât à chaque inſtant d'une Partie à une autre ; ce qui n'eſt pas praticable, & défigureroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue, chaque touche de la Baſſe fait ſonner l'Accord parfait majeur ; mais parce que cette Baſſe n'eſt pas toujours fondamentale, & qu'on module ſouvent en Accord parfait mineur, cet Accord parfait majeur eſt rarement celui que frappe la main droite ; de ſorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septième ſuperflue avec l'Octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles ſont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes ; mais il n'eſt point à préſumer qu'il en fût ainſi d'une oreille naturellement juſte, & qu'on mettroit, pour la première fois, à l'épreuve de cette *Harmonie*.

M. Rameau prétend que les Deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggèrent naturellement leur baſſe, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette Baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien démenti par toute expérience. Non ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni Baſſe ni *Harmonie*, ne trouvera de lui-même, ni cette *Harmonie* ni cette Baſſe ; mais elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple Uniſſon.

Quand on ſonge que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Muſique & un Chant, les Européens ſont les ſeuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, & qui trouvent ce mélange agréable ; quand on ſonge que le monde a duré tant de ſiècles, ſans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les Beaux-Arts, aucune ait connu cette *Harmonie* ; qu'aucun animal, qu'aucun oiſeau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'au-

tre Accord que l'Uniſſon, ni d'autre Muſique que la Mélodie ; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales ; que les oreilles Grecques, ſi délicates, ſi ſenſibles, exercées avec tant d'Art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & paſſionnés vers notre *Harmonie* ; que, ſans elle, leur Muſique avoit des effets ſi prodigieux ; qu'avec elle la nôtre en a de ſi foibles ; qu'enfin il étoit réſervé à des Peuples du Nord, dont les organes durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des Voix, que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les règles de l'Art ; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupçonner que toute notre *Harmonie* n'eſt qu'une invention gothique & barbare, dont nous ne nous fuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux véritables beautés de l'Art, & à la Muſique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant, que l'*Harmonie* eſt la ſource des plus grandes beautés de la Muſique ; mais ce ſentiment eſt contredit par les faits & par la raiſon. Par les faits ; puiſque tous les grands effets de la Muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force depuis l'invention du Contre-point : à quoi j'ajoûte que les beautés purement harmoniques ſont des beautés ſavantes, qui ne tranſportent que des gens verſés dans l'Art ; au lieu que les véritables beautés de la Muſique étant de la Nature, ſont & doivent être également ſenſibles à tous les hommes ſavans & ignorans.

Par la raiſon ; puiſque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la Muſique formant des images ou exprimant des ſentimens ſe puiſſe élever au genre Dramatique ou imitatif, qui eſt la partie de l'Art la plus noble, & la ſeule énergique ; tout ce qui ne tient qu'au phyſique des Sons, étant très-borné dans le plaiſir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir ſur le cœur humain. (Voyez MÉLODIE.)

HARMONIE. Genre de Muſique. Les Anciens ont ſouvent donné ce nom au Genre appellé plus communément *Genre Enharmonique*. (Voyez ENHARMONIQUE.)

HARMONIE DIRECTE, eſt celle où la Baſſe eſt fondamentale, & où les Parties ſupérieures conſervent l'ordre

direct, entre elles & avec cette Basse. HARMONIE RENVERSÉE, est celle où le Son générateur ou fondamental est dans quelqu'une des Parties supérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord est transporté à la Basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'on fait passer plusieurs Notes sur un Accord. On *figure* l'*Harmonie* par Degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne sont point sur la Basse & sont comptées pour rien dans l'*Harmonie* : ces Notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des Tems, principalement des Tems forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la première Note du Tems brève pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par Degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les Notes qui forment l'Accord, soit consonnant, soit dissonnant. L'*Harmonie figure* encore par des Sons suspendus ou supposés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX. *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui est sonore & remplit l'oreille dans les voix, dans les Instrumens, dans la simple Mélodie.

HARMONIQUES. *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie ; comme les divisions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

HARMONIQUE. *s. des deux genres.* On appelle ainsi tous les Sons concomitans ou accessoires qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable. Ainsi toutes les aliquotes d'une Corde sonore en donnent les *Harmoniques*. Ce mot s'emploie au masculin quand on sous-entend le mot Son, & au féminin quand on sous-entend le mot *Corde*.

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE. *s. m.* Musicien savant dans l'Harmonie. *C'est un bon* Harmoniste. *Durante est le plus grand* Harmoniste *de l'Italie, c'est-à-dire, du Monde.*

HARMONOMETRE. *s. m.* Instrument propre à mesurer les rapports Harmoniques. Si l'on pouvoit observer & suivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes

les divisions d'une Corde sonore en vibration, l'on auroit un *Harmonomètre* naturel très-exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un Monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles, & c'est le meilleur *Harmonomètre* naturel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE. Sorte de Chanson propre aux filles parmi les Anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

HAUT. *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*Aigu*, & ce terme est opposé à *bas*. C'est ainsi qu'on dira que le Ton est trop *Haut*, qu'il faut monter l'Instrument plus *Haut*.

Haut, s'emploie aussi quelquefois improprement pour *Fort*. *Chantez plus* Haut; *on ne vous entend pas*.

Les Anciens donnoient à l'ordre des Sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçoient en *Haut* les Sons graves, & en bas les Sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut, est encore, dans celle des quatre Parties de la Musique qui se subdivisent, l'épithète qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. (Voyez ces mots.)

HAUT-DESSUS. *s. m.* C'est, quand les Dessus chantans se subdivisent, la Partie supérieure. Dans les Parties instrumentales on dit toujours *premier dessus* & *second dessus*; mais dans le vocal on dit quelquefois *Haut-dessus* & *Bas-dessus*.

HAUTE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Musique qui appartient aux Voix d'homme les plus aiguës ou les plus hautes; par opposition à la *Basse-Contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la Musique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-Contre*, est presque toujours chantée par des *Bas-dessus*, soit femmes, soit Castrati. En effet, la *Haute-Contre* en Voix d'homme n'est point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce Diapason : quoiqu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette Partie de la Musique qu'on appelle aussi simplement *Taille*. Quand la Taille se subdivise en deux autres Parties, l'inférieure

prend le nom de *Basse-taille* ou Concordant, & la supérieure s'appelle *Haute-taille.*

HEMI. Mot Grec fort usité dans la Musique, & qui signifie *Demi* ou *moitié.* (Voyez Semi.)

HEMIDITON. C'étoit, dans la Musique Grecque, l'Intervalle de Tierce majeure, diminuée d'un semi-Ton; c'est-à-dire, la Tierce mineure. L'*Hémiditon* n'est point, comme on pourroit croire, la moitié du Diton ou le *Ton*: mais c'est le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui est tout différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui signifie l'*entier & demi*, & qu'on a consacré en quelque sorte à la Musique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une est à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2: on l'appelle autrement *rapport sesquialtère.*

C'est de ce rapport que naît la Consonnance appellée *Diapente* ou Quinte; & l'ancien Rhythme sesquialtère en naissoit aussi.

Les Anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole* ou *Hémiolie* à cette espèce de Mesure triple dont chaque Tems est une Noire. Si cette Noire est sans queue, la Mesure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle se bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Tems. Si chaque Tems ne contient qu'une Noire à queue, la Mesure se bat du double plus vîte, & s'appelle *Hemiolia minore.*

HEMIOLIEN. *adj.* C'est le nom que donne Aristoxène à l'une des trois espèces du Genre Chromatique, dont il explique les divisions. Le Tétracorde 30 y est partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, font chacun la sixième partie, & dont le troisième est les deux tiers. $5 + 5. + 20 = 30$.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez Eptacorde, Eptameride, Eptaphone, &c.

HERMOSMENON. (Voyez Moeurs.)

HEXARMONIEN. *adj.* Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée & lâche, comme Aristophane le reproche à Philoxène son Auteur.

HOMOPHONIE. *f. f.* C'étoit dans la Musique Grecque cette espèce de Symphonie qui se faisoit à l'Unisson, par

opposition à l'Antiphonie qui s'exécutoit à l'Octave. Ce mot vient de ἴσος, pareil, & de φωνὴ, Son.

HYME'E. Chanson des Meûniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie*. Voyez ce mot.

HYMENÉE. Chanson des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame*. (Voyez EPITHALAME.)

HYMNE. *f. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros Il y a cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions & l'*Hymne* aux personnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes*. Orphée & Linus passoient, chez les Grecs, pour Auteurs des premières *Hymnes*; & il nous reste parmi les Poësies d'Homère un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE. *adj.* Épithète par laquelle les Grecs distinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus basse Corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux, étoit tout le contraire : car ils suivoient dans leurs dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *Aigu* & *Grave*, n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachées aux mots *Haut* & *Bas*.

On appelloit donc *Tétracorde Hypaton*, ou des *Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *Proslambanomène* ou plus basse Corde du Mode; & la première Corde du Tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là, s'appelloit *Hypate-Hypaton*; c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*. Le Tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde Méson*, ou des moyennes; & la plus grave Corde s'appelloit *Hypate-Méson*; c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donné à la plus grave des Cordes du Diapason, par allusion à Saturne, qui des sept Planettes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pithagorien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus basse Corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proslambanomène. Voyez l'Article précédent.

HYPATE-MESON. C'étoit la plus baſſe Corde du ſecond Tétracorde, laquelle étoit auſſi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.)

HYPATOIDES. Sons graves. (Voyez LEPSIS.)

HYPERBOLEIEN. *adj.* Nome ou Chant de même caractère que l'Héxarmonien. (Voyez HÉXARMONIEN.)

HYPERBOLEON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Syſtême des Grecs.

Ce mot eſt le génitif du ſubſtantif pluriel. ὑπερβόλαι, *Sommets Extrémités*; les Sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction des deux Tétracordes ſépatés par l'Intervalle d'une Octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER-DORIEN. Mode de la Muſique Grecque, autrement appellée *Mixo-Lydien*, duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du Mode *Hyper-Dorien.*

HYPER-EOLIEN. Le pénultième à l'aigu des quinze Modes de la Muſique des Grecs, & duquel la fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Eolien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Hyper-Eolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le ſuit, n'étoit pas ſi ancien que les autres. Ariſtoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée, qui n'en admettoit que ſept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu.* C'eſt le nom qu'Euclide & pluſieurs Anciens donnent au Mode appellé plus communément *Hyper-Ionien.*

HYPER-IONIEN. Mode de la Muſique Grecque, appellé auſſi par quelques-uns Hyper-Iaſtien, ou *Mixo-Lydien aigu*; lequel avoit ſa fondamentale une Quarte au-deſſus de celle du Mode Ionien. Le Mode Ionien eſt le douzième en ordre du grave à l'aigu, ſelon le dénombrement d'Alypius. (Voyez MODE.)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze Modes de la muſique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de celle du Mode Lydien. Ce Mode,

non plus que ſon voiſin l'Hyper-Eolien, n'étoit pas ſi ancien que les treize autres ; & Ariſtoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez MODE.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des Modes de la Muſique Grecque, autrement appellé *Hyper-Phrygien*. Voyez ce mot.

HYPER-PHRYGIEN, appellé auſſi par Euclide, *Hypermixo Lydien*, eſt le plus aigu des treize Modes d'Ariſtoxène, faiſant le Diapaſon ou l'Octave avec l'Hypo-Dorien le plus grave de tous. (Voyez MODE.)

HYPO-DIAZEUXIS, eſt, ſelon le vieux Bacchius, l'Intervalle de Quinte qui ſe trouve entre deux Tétracordes ſéparés par une disjonction, & de plus par un troiſième Tétracorde intermédiaire. Ainſi il y a *Hypodyazeuxis* entre les Tétracordes Hypaton & Diézeugménon, & entre les Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez TETRACORDE.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les Modes de l'ancienne Muſique. Euclide dit que c'eſt le plus élevé ; mais le vrai ſens de cette expreſſion eſt expliqué au mot *Hypate*.

Le Mode *Hypo-Dorien* a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène ; ce Mode eſt affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majeſté.

HYPO-EOLIEN. Mode de l'ancienne Muſique, appellé auſſi par Euclide, *Hypo-Lydien grave*. Ce Mode a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Eolien. (Voyez MODE.)

HYPO-IASTIEN. (Voyez HYPO-IONIEN.)

HYPO-IONIEN. Le ſecond des modes de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo-Iaſtien & Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Ionien. (Voyez MODE.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquieme Mode de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo-Iaſtien & Hypo-Phrygien grave*. Sa fondamentale eſt une Quarte au deſſous de celle du Mode Lydien. (Voyez MODE.)

Euclide distingue deux Modes *Hypo-Lydiens* ; savoir, l'aigu qui est celui de cet Article, & le grave qui est le même que l'Hipo-Éolien.

Le Mode *Hypo-Lydien* étoit propre aux Chants funèbres, aux méditations sublimes & divines : quelques-uns en attribuent l'invention à Polymnestre de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HIPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajoûté par Guy d'Arezzo à ceux de l'ancienne Musique : c'est proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & sa fondamentale est la même que celle du Mode Dorien. (Voyez Mode.)

HYPO-PHRYGIEN. Un des Modes de l'ancienne Musique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-dessus de la sienne.

Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci : c'est celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. Voyez ce mot.

Le caractère du Mode *Hypo-Phrygien* étoit calme, paisible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pythias & l'élève de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMÉNOS. Nom d'une Corde ajoûtée, à ce qu'on prétend, par Guy d'Arezzo un Ton plus bas que la proslambanomène des Grecs ; c'est-à-dire, au-dessous de tout le système. L'Auteur de cette nouvelle Corde l'exprima par la lettre Γ de l'Alphabet Grec, & delà nous est venu le nom de la *Gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de Cantique sur lequel on dansoit aux fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE est, dans la Musique des Grecs, la disjonction de deux Tétracordes séparés par l'interposition d'un troisième Tétracorde conjoint avec chacun des deux ; en sorte que les Cordes homologues de deux Tétracordes disjoints par *Hypo-Synaphe*, ont entr'elles cinq Tons ou une Septième mineure d'Intervalle. Tels sont les deux Tétracordes *Hypaton* & *Synéménon*.

I

IALÈME. Sorte de Chant funèbre jadis en uſage parmi les Grecs, comme les *Linos* chez le même Peuple, & le *Manéros* chez le Égyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE. *adj.* Il y avoit dans la Muſique des Anciens deux ſortes de vers *Iambiques*, dont on ne faiſoit que réciter les uns au ſon des Inſtrumens, au lieu que les autres ſe chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Inſtrumens ſur une ſimple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raiſonnablement, c'eſt que la plus ſimple manière de prononcer la Poéſie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, ſe faiſoit par des Sons appréciables, harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

IASTIEN. Nom donné par Ariſtoxène & Alypius au Mode que les autres Auteurs appellent plus communément *Ionien*. (Voyez MODE.)

JEU. *ſ. m.* L'action de jouer d'un Inſtrument. (Voyez JOUER.) On dit *Plein-Jeu*, *Demi-Jeu*, ſelon la manière plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Inſtrument.

IMITATION. *ſ. f.* La Muſique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation*, ainſi que la Poéſie & la Peinture : c'eſt à ce principe commun que ſe rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut ſe repréſenter eſt du reſſort de la Poéſie. La Peinture, qui n'offre point ſes tableaux à l'imagination, mais au ſens & à un ſeul ſens, ne peint que les objets ſoumis à la vue. La Muſique ſembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne ſont que viſibles : par un preſtige preſque inconcevable, elle ſemble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, eſt d'en pouvoir former juſqu'à l'image du repos. La nuit, le ſommeil, la ſolitude & le ſilence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Muſique. On ſait que le bruit peut produire l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit ;

comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Musique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la Mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un desert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses; mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'*Imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot Mélodie quel est ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la Nature sont employés par la Musique pour représenter ces objets & ces passions.

IMITATION, dans son sens technique, est l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant semblable, dans plusieurs Parties qui le font entendre l'une après l'autre, à l'Unisson, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce soit. L'*Imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs Notes; pourvu que ce même Chant se reconnoisse toujours & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus sensible, on la fait précéder de silence ou de Notes longues qui semblent laisser éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les règles en sont aussi relâchées, que celles de la Fugue

ſont ſévères : c'eſt pourquoi les grands Maîtres la dédaîgnent, & toute *Imitation* trop affectée décèle preſque toujours un Écolier en compoſition.

IMPARFAIT. *adj.* Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

Un Accord *Imparfait* eſt, par oppoſition à l'Accord parfait, celui qui porte une Sixte ou une Diſſonnance ; & , par oppoſition à l'Accord plein, c'eſt celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD.)

Le Tems ou Mode *Imparfait* étoit, dans nos anciennes Muſiques, celui de la diviſion double. (Voyez MODE.)

Une Cadence *Imparfaite* eſt celle qu'on appelle autrement Cadence irrégulière. (Voyez CADENCE.)

Une Conſonnance *Imparfaite* eſt celle qui peut être majeure ou mineure, comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaits* ceux qui ſont défectueux en haut ou en bas, & reſtent endeçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER. *v. n.* C'eſt faire & chanter impromptu des Chanſons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitarre ou autre pareil Inſtrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Maſques ſe rencontrer, ſe défier, s'attaquer, ſe ripoſter ainſi par des couplets ſur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improviſar* eſt purement Italien : mais comme il ſe rapporte à la Muſique, j'ai été contraint de le franciſer pour faire entendre ce qu'il ſignifie.

INCOMPOSE'. *adj.* Un Intervalle *Incompoſé* eſt celui qui ne peut ſe réſoudre en Intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même ; tel, par exemple, que le Dièſe Enharmonique, le Comma, même le ſemi-Ton.

Chez les Grecs, les Intervalles *Incompoſés* étoient différens dans les trois Genres, ſelon la manière d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le ſemi-Ton & chacun des deux Tons qui le ſuivent étoient des Intervalles *Incompoſés*. La Tierce mineure qui ſe trouve entre la troiſième & la quatrième Corde dans le Genre Chromatique, & la

Tierce majeure qui ſe trouve entre les mêmes Cordes dans le Genre Enharmonique, étoient auſſi des Intervalles *Incompoſés*. En ce ſens, il n'y a dans le ſyſtême moderne qu'un ſeul Intervalle *Incompoſé*; ſavoir, le ſemi-Ton. (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE. *adj. Relation Inharmonique*, eſt, ſelon M. Savérien, un terme de Muſique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de Muſique ne m'eſt point connu.

INSTRUMENT. *ſ. m.* Terme générique ſous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l'imitation de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter enſuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations aſſez fréquentes, peuvent donner du Son; & tous les corps capables d'accélérer ou retarder les ondulations peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manières de rendre des Sons ſur des *Inſtrumens*; ſavoir, les vibrations des Cordes, par celles de certains corps élaſtiques, & par la colliſion de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé au mot *Muſique*, de l'invention de ces *Inſtrumens*.

Ils ſe diviſent généralement en *Inſtrumens* à Cordes, *Inſtrumens* à vent, *Inſtrumens* de percuſſion. Les *Inſtrumens* à Cordes, chez les anciens, étoient en grand nombre; les plus connus ſont les ſuivans: *Lyra*, *Pſalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Magas*, *Barbiton*, *Teſtudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*, &c. On touchoit tous ces *Inſtrumens* avec les doigts ou avec le *Plectrum*, eſpèce d'archet.

Pour leurs principaux *Inſtrumens* à vent, ils avoient ceux appellés, *Tibia*, *Fiſtula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Inſtrumens* de percuſſion étoient ceux qu'ils nommoient, *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais pluſieurs de ceux-ci ne varioient point les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *Inſtrumens* ni pour ceux de la Muſique moderne, dont le nombre eſt exceſſif. La Partie Inſtrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entrée dans le Plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue

des connoiſſances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des Inſtrumens. *Tour de Chant* Inſtrumental ; *Muſique* Inſtrumentale.

INTENSE. *adj.* Les Sons *Intenſes* ſont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce ſont auſſi ceux qui, étant rendus par des Cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot eſt Latin, ainſi que celui de *Remiſſe* qui lui eſt oppoſé : mais dans les écrits de Muſique théorique on eſt obligé de franciſer l'un & l'autre.

INTERCIDENCE. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE. *ſ. m.* Pièce de Muſique & de Danſe qu'on inſère à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Pièce, pour égayer & repoſer, en quelque ſorte, l'eſprit du Spectateur attriſté par le tragique & tendu ſur les grands intérêts.

Il y a des *Intermèdes* qui ſont de véritables Drames comiques ou burleſques, leſquels, coupant ainſi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainſi dire, l'attention du Spectateur en ſens contraire, & d'une manière très-oppoſée au bon goût & à la raiſon. Comme la Danſe, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la conſtitution du Drame Lyrique, on eſt forcé, pour l'admettre ſur le Théâtre, de l'employer hors d'œuvre & détaché de la Pièce. Ce n'eſt pas cela que je blâme ; au contraire, je penſe qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impreſſions triſtes laiſſées par la repréſentation d'un grand Opéra, & j'approuve fort que ce Ballet faſſe un ſujet particulier qui n'appartienne point à la Pièce : mais ce que je n'approuve pas, c'eſt qu'on coupe les Actes par de ſemblables Ballets qui, diviſant ainſi l'action & détruiſant l'intérêt, font, pour ainſi dire, de chaque Acte une Pièce nouvelle.

INTERVALLE. *ſ. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu ; c'eſt tout l'eſpace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Uniſſon de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Etendue*, eſt que l'*Intervalle* eſt conſidéré comme indiviſé, & l'Etendue comme diviſée. Dans l'*Intervalle*, on ne conſidère que les deux

termes ; dans l'Etendue, on en ſuppoſe d'intermédiaires. L'Etendue forme un ſyſtême ; mais l'*Intervalle* peut être incompoſé.

A prendre ce mot dans ſon ſens le plus général, il eſt évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles* : mais comme en Muſique on borne le nombre des Sons à ceux qui compoſent un certain ſyſtême, on borne auſſi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De ſorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un ſyſtême quelconque, on aura tous les *Intervalles* poſſibles dans ce même ſyſtême ; ſur quoi il reſtera à réduire ſous la même eſpèce tous ceux qui ſe trouveront égaux.

Les Anciens diviſoient les *Intervalles* de leur Muſique en *Intervalles* ſimples ou incompoſés, qu'ils appelloient *Diaſtèmes*, & en *Intervalles* compoſés, qu'ils appelloient *Syſtêmes*. (Voyez ces mots.) Les *Intervalles*, dit Ariſtoxène, diffèrent entr'eux en cinq manières. 1°. En étendue ; un grand *Intervalle* diffère ainſi du plus petit : 2°. En réſonnance ou en Accord ; c'eſt ainſi qu'un *Intervalle* conſonnant diffère d'un diſſonnant : 3°. En quantité ; comme un *Intervalle* ſimple diffère d'un *Intervalle* compoſé : 4°. En Genre ; c'eſt ainſi que les *Intervalles* Diatoniques, Chromatiques, Enharmoniques diffèrent entr'eux : 5°. En nature de rapport ; comme l'*Intervalle* dont la raiſon peut s'exprimer en nombres, diffère d'un *Intervalle* irrationnel. Diſons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles* ; ſelon Bacchius & Gaudence, eſt le Dièſe Enharmonique. Le plus grand, à le prendre à l'extrémité grave du Mode Hypo-Dorien, juſqu'à l'extrémité aiguë de l'Hypo-mixo-Lydien, ſeroit de trois Octaves complettes ; mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, ſelon un paſſage d'Adraſte, cité par Meibonius, reſte la Quarte par-deſſus le Dis-Diapaſon ; c'eſt-à-dire la Dix-huitième, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs diviſoient comme nous les *Intervalles* en Conſonnans & Diſſonnans : mais leurs diviſions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez Consonnance.) Ils ſubdiviſoient encore les *Intervalles* conſonnans en deux eſpèces, ſans y compter l'Uniſſon, qu'ils appelloient *Homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle*

eſt nul. La première eſpèce étoit l'*Antiphonie*, ou oppoſition des Sons, qui ſe faiſoit à l'Octave ou à la double Octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son; mais pourtant avec oppoſition du grave à l'aigu. La ſeconde eſpèce étoit la *Paraphonie*, ou diſtinction de Sons, ſous laquelle on comprenoit toute Conſonnance autre que l'Octave & ſes Répliques; tous les *intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne ſont ni Diſſonnans, ni Uniſſon.

III. Quand les Grecs parlent de leurs Diaſtèmes ou *intervalles* ſimples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur; car le Dièſis même n'étoit pas, ſelon eux, exempt de compoſition; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*intervalle* s'applique. Par exemple, le ſemi-Ton eſt un *intervalle* ſimple dans le Genre Chromatique & dans le Diatonique, compoſé dans l'Enharmonique. Le *Ton* eſt compoſé dans le Chromatique, & ſimple dans le Diatonique; & le Diton même, ou la Tierce majeure, qui eſt un *intervalle* compoſé dans le Diatonique, eſt incompoſé dans l'Enharmonique. Ainſi, ce qui eſt ſyſtême dans un Genre, peut être Diaſtème dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les Genres; diviſez ſucceſſivement le même Tétracorde, ſelon le Genre Diatonique, ſelon le Chromatique, & ſelon l'Enharmonique, vous aurez trois Accords différens, leſquels, comparés entre eux, au lieu de trois *intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaiſons & compoſitions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *intervalle* de chaque Tétracorde dans l'Enharmonique & dans le Chromatique mol d'Ariſtoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{1}{4}$ de Ton, de l'autre un tiers ou $\frac{1}{3}$, & les deux Cordes aiguës feront entr'elles un *intervalle* qui ſera la différence des deux précédens, ou la douzième partie d'un Ton.

V. Paſſant maintenant aux rapports, cet Article me mène à une petite digreſſion.

Les Ariſtoxéniens prétendoient avoir bien ſimplifié la Muſique par leurs diviſions égales des *intervalles*, & ſe moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me ſemble

ſemble cependant que cette prétendue ſimplicité n'étoit guères que dans les mots, & que ſi les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Muſique, ils auroient bien-tôt fermé la bouche à leurs adverſaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ſes obſervations. Ariſtoxène, incommodé de tous ces calculs, bâtit dans ſa tête un ſyſtême tout différent; & comme s'il eût pû changer la Nature à ſon gré, pour avoir ſimplifié les mots, il crut avoir ſimplifié les choſes, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Conſonnances étoient ſimples & faciles à exprimer, ces deux Philoſophes étoient d'accord là-deſſus: ils l'étoient même ſur les premières Diſſonnances; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la Quarte à la Quinte; mais comment déterminer déjà cette différence autrement que par le calcul? Ariſtoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & ſur ce *Ton*, dont il ſe vantoit d'ignorer le rapport, il bâtiſſoit toute ſa doctrine muſicale. Qu'y avoit-il de plus aiſé que de lui montrer la fauſſeté de ſes opérations & la juſteſſe de celles de Pythagore? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela eſt plus ſimple & plûtôt fait que vos Comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit ſur ſon Monocorde. Eh bien! eût dit Pythagore, entonnez-moi juſte le quart d'un Ton. Si l'autre eût été aſſez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajoûté: mais eſt-il bien diviſé votre Monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes ſervi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton? Je ne ſaurois voir, en pareil cas, ce qu'Ariſtoxène eût pû répondre. Car, de dire que l'Inſtrument avoit été accordé ſur la Voix, outre que ç'eût été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Ariſtoxéniens, puiſqu'ils avouoient tous avec leur Chef qu'il falloit exercer longtems la Voix ſur un Inſtrument de la dernière juſteſſe, pour venir à bout de bien

entonner les *Intervalles* du Chromatique mol & du Genre Enharmonique.

Or, puiſqu'il faut des calculs non moins compoſés & même des opérations géométriques plus difficiles pour meſurer les tiers & les quarts de Ton d'Ariſtoxène, que pour aſſigner les rapports de Pythagore, c'eſt avec raiſon que Nicomaque, Boëce & pluſieurs autres Théoriciens préféroient les rapports juſtes & harmoniques de leur Maître aux diviſions du ſyſtême Ariſtoxénien, qui n'étoient pas plus ſimples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la juſteſſe de ſa génération.

Il faut remarquer que ces raiſonnemens qui convenoient à la Muſique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les Sons de notre ſyſtême s'accordent par des Conſonnances; ce qui ne pouvoit ſe faire dans le leur que pour le ſeul Genre Diatonique.

Il s'en-ſuit de tout ceci, qu'Ariſtoxène diſtinguoit avec raiſon les *Intervalles* en rationnels & irrationnels; puiſque, bien qu'ils fuſſent tous rationnels dans le ſyſtême de Pythagore, la plûpart des Diſſonnances étoient irrationnelles dans le ſien.

Dans la Muſique moderne on conſidère auſſi les *Intervalles* de pluſieurs manières; ſavoir, ou généralement comme l'eſpace ou la diſtances quelconque de deux Sons donnés, ou ſeulement comme celle de ces diſtances qui peuvent ſe noter, ou enfin comme celles qui ſe marquent ſur de Degrés différens. Selon le premier ſens, toute raiſon numérique, comme eſt le Comma; ou ſourde, comme eſt le Dièſe d'Ariſtoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le ſecond ſens s'applique aux ſeuls *Intervalles* reçus dans le ſyſtême de notre Muſique, dont le moindre eſt le ſemi-Ton mineur exprimé ſur le même Degré par un Dièſe ou par un Bémol. (Voyez SEMI-TON.) La troiſième acception ſuppoſe quelque différence de poſition: c'eſt-à-dire un ou pluſieurs Degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'eſt à cette dernière acception que le mot eſt fixé dans la pratique: de ſorte que deux *intervalles* égaux, tels que ſont la fauſſe Quinte & le Triton, portent pourtant de noms différens, ſi l'un a plus de Degrés que l'autre. Nous diviſons, comme faiſoient les Anciens, les *Inter-*

valles en Consonnans & Dissonnans. Les Consonnances sont parfaites ou imparfaites : (Voyez CONSONNANCE.) Les Dissonnances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* dissonnans par leur nature ; savoir, la seconde & la septième en y comprenant leurs Octaves ou Répliques : encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul ; mais toutes les Consonnances peuvent devenir dissonnantes par accident. (Voyez DISSONNANCE.)

De plus, tout *intervalle* est simple ou redoublé. L'*Intervalle* simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'Octave. Tout *Intervalle* qui excède cette étendue est redoublé ; c'est-à-dire, composé d'une ou plusieurs Octaves & de l'*Intervalle* simple dont il est la Réplique.

Les *Intervalles* simples se divisent encore en directs & renversés. Prenez pour direct un *Intervalle* simple quelconque : son complément à l'Octave est toujours renversé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que six espèces d'*Intervalles* simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'Octave, & par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la Seconde, la Tierce & la Quarte ; pour renversés, la Septième, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés : tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainsi l'*Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde ; de deux, la Tierce ; de trois, la Quarte ; de sept, l'Octave ; de neuf, la Dixième, &c. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *Intervalle* : car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les Consonnances imparfaites & les deux Dissonnances naturelles peuvent être majeures ou mineures : ce qui, sans changer le Degré, fait dans l'*Intervalle* la différence d'un semi-Ton. Que si d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un semi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un semi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient superflu.

Les Consonnances parfaites sont invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *Justes*. Que si l'on altère cet *intervalle* d'un

ſemi-Ton, la Conſonnance s'appelle *Fauſſe* & devient Diſſonnance ; *ſuperflue*, ſi le ſemi-Ton eſt ajouté ; *diminuée*, s'il eſt retranché. On donne mal-à-propos le nom de fauſſe-Quinte à la Quinte diminuée ; c'eſt prendre le Genre pour l'eſpèce : la Quinte ſuperflue eſt tout auſſi fauſſe que la diminuée, & l'eſt même davantage à tous égards.

On trouvera, (*Planche* C. *Fig.* II), une Table de tous les *Intervalles* ſimples praticables dans la Muſique, avec leurs noms, leurs Degrés, leurs valeurs, & leurs rapports.

Il faut remarquer ſur cette Table que l'*Intervalle* appellé par les Harmoniſtes *Septième ſuperflue*, n'eſt qu'une Septième majeure avec un Accompagnement particulier ; la véritable Septième ſuperflue, telle qu'elle eſt marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que ſucceſſivement, comme tranſition Enharmonique, jamais rigoureuſement dans le même Accord.

On obſervera auſſi que la plupart de ces rapports peuvent ſe déterminer de pluſieurs manières ; j'ai préféré la plus ſimple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour compoſer ou redoubler un de ces *Intervalles* ſimples, il ſuffit d'y ajoûter l'Octave autant de fois que l'on veut, & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut au nom de l'*Intervalle* ſimple ajoûter autant de fois ſept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le ſimple d'un *Intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejetter ſept autant de fois qu'on le peut ; le reſte donnera le nom de l'*Intervalle* ſimple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée ; c'eſt-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave ? A 5 ajoutez 7, vous aurez 12. La Quinte redoublée eſt donc une douzième. Pour trouver le ſimple d'une Douzième, rejettez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reſte 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conſéquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raiſon ſimple autant de fois qu'on ajoûte d'Octaves, & l'on aura la raiſonde l'*Intervalle* redoublé. Ainſi 1. 3, étant la raiſon de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, ſera celle de la Douzième, &c. Sur quoi l'on obſervera, qu'en termes de Muſique, compoſer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'eſt pas l'ajoûter à lui-même, c'eſt y ajoûter une Octave ; le tripler, c'eſt en ajoutez deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours se compter du grave à l'aigu ; en sorte que cet *Intervalle*, *ut si*, n'est pas une Seconde, mais une Septième ; & *si ut*, n'est pas une Septième, mais une Seconde.

INTONATION. *s. f.* Action d'entonner. (Voyez ENTONNER.) L'*Intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation* accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

IONIEN ou IONIQUE. *adj.* Le Mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq Modes moyens de la Musique des Grecs. Ce Mode s'appelloit aussi *Iastien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave*. (Voyez MODE.)

JOUER des Instrumens, c'est exécuter sur ces Instrumens des Airs de Musique, sur-tout ceux qui leur sont propres, ou les Chants notés pour eux. On dit *jouer du Violon, de la Basse, du Hautbois, de la Flûte ; toucher le Clavecin, l'Orgue ; sonner de la Trompette ; donner du Cor ; pincer la Guittarre, &c.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *Jouer* devient générique & gagne insensiblement pour toutes sortes d'Instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER. *adj.* On appelle dans le Plain-Chant Modes *irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois Cadence *irrégulière* celle qui ne tomboit pas sur une des Cordes essentielles du Ton ; mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particulière dans laquelle la Basse-fondamentale monte de Quinte ou descend de Quarte après un Accord de Sixte-ajoûtée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *ison*. (Voyez CHANT.)

JULE. *s. f.* Nom d'une sorte d'Hymne ou Chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voyez CHANSON.)

JUSTE. *adj.* cette épithète se donne généralement aux Intervalles dont les Sons sont exactement dans le rapport

qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur juſteſſe : mais elle s'applique ſpécialement aux Conſonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne ſont que juſtes : dès qu'on les altère d'un ſemi-Ton elles deviennent fauſſes, & par conſéquent Diſſonnances. (Voyez INTERVALLE.)

JUSTE eſt auſſi quelquefois adverbe. *Chanter* juſte, *Jouer* juſte,

L.

LA. Nom de la ſixième Note de notre Gamme, inventée par Guy Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE. *adj.* Nom d'une ſorte de Note dans nos vieilles Muſiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant pluſieurs traits non-ſeulement par les côtés, mais par le milieu de la Note ; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO. *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Tems & la Meſure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que *Largo*, plus que l'*Andante*, & très-approchant de l'*Andantino*.

LÉGEREMENT. *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vîte. Il répond à-peu-près à l'Italien *Vivace*.

LEMME. *ſ. m.* Silence ou Pauſe d'un Tems bref dans le Rhythme Catalectique. (Voyez RHYTHME.)

LENTEMENT. *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son ſuperlatif, *très-Lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée, appellée auſſi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compoſiteur diſcerne s'il doit placer ſon Chant dans le ſyſtême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes* ; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Nétoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Méſoïdes*. (Voyez MÉLOPÉE.)

LEVÉ. *adj. pris ſubſtantivement.* C'eſt le Tems de la Meſure où on lève la main ou le pied ; c'eſt un Tems qui ſuit & précède le frappé ; c'eſt par conſéquent toujours un Tems foible. Les Tems levés, ſont, à deux Tems, le ſe-

cond ; à trois, le troſième ; à quatre, le ſecond & le quatrième. (Voyez ARSIS.)

LIAISON. *ſ. f.* Il y a *Liaiſon* d'Harmonie & *Liaiſon* de Chant.

La *Liaiſon* a lieu dans l'Harmonie, lorſque cette Harmonie procède par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeurent & accompagnent encore celui où l'on paſſe. Il y a *Liaiſon* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante, puiſque le même Son fait la Quinte de la première, & l'Octave de la ſeconde : il y a la *Liaiſon* dans les Accords de la Tonique & de la ſous-Dominante, attendu que le même Son ſert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre : enfin, il y a *Liaiſon* dans les Accords diſſonnans toutes les fois que la Diſſonnance eſt préparée, puiſque cette préparation elle-même n'eſt autre choſe que la *Liaiſon*. (Voyez PREPARER.)

La *Liaiſon* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on paſſe deux ou pluſieurs Notes ſous un ſeul coup d'archet ou de goſier, & ſe marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées enſemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaiſon* une ſuite de pluſieurs Notes paſſées ſur la même ſyllabe, parce que ſur le papier elles ſont ordinairement attachées ou liées enſemble.

Quelques-uns nomment auſſi *Liaiſon* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. (Voyez SYNCOPE.)

LICENCE. *ſ. f.* Liberté que prend le Compoſiteur & qui ſemble contraire aux règles, quoiqu'elle ſoit dans le principe des règles ; car voilà ce qui diſtingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'eſt une règle en Compoſition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette règle dérive de la loi de la liaiſon harmonique, & de celle de la préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en ſorte qu'il y ait pourtant liaiſon entre les deux Accords, ou que la Diſſonnance y ſoit préparée, on prend une *Licence* ; mais s'il n'y a ni liaiſon ni préparation, l'on fait une faute. De même, c'eſt une règle de ne pas faire deux Quintes juſtes de ſuite entre les mêmes Parties, ſur-tout par mouvement ſemblable ; le prin-

cipe de cette règle eſt dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes ſans faire ſentir deux Modes à la fois; il y a *Licence*: mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit néceſſaire, parce que les Muſiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plûpart des règles de l'Harmonie ſont fondées ſur des principes arbitraires & changent par l'uſage & le goût des Compoſiteurs, il arrive de-là que ces règles varient, ſont ſujettes à la Mode, & que ce qui eſt *Licence* en un Tems, ne l'eſt pas dans un autre. Il y a deux ou trois ſiècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de ſuite, ſur-tout de la même eſpèce: maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierces. Nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons conſécutifs: aujourd'hui nous en entonnons, ſans ſcrupule & ſans peine, autant que la Modulation le permet. Il en eſt de même des fauſſes Relations, de l'Harmonie ſyncopée, & de mille autres accidens de compoſition, qui d'abord furent des fautes, puis des *Licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS. *ſ. m.* C'eſt le nom que portoit, parmi les Grecs, la troiſième Corde de chacun de leurs deux prémiers Tétracordes, parce que cette troiſième Corde ſe touchoit de l'index, qu'ils appelloient *Lichanos*.

La troiſième Corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton*, quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios*, ou *Chromatiké*, ſelon le Genre. Celle du ſecond Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méſon*, ou *Méſon-Diatonos*, &c.

LIÉES. *adj.* On appelle *Notes Liées* deux ou pluſieurs Notes qu'on paſſe d'un ſeul coup d'archet ſur le Violon & le Violoncelle, ou d'un ſeul coup de langue ſur la Flûte & le Hautbois; en un mot, toutes les Notes qui ſont ſous une même liaiſon.

LIGATURE. *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes Muſiques, l'union par un trait de deux ou pluſieurs Notes paſſées; ou diatoniquement, ou par Degrés disjoints ſur une même ſyllabe. La figure de ces Notes; qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainſi, ce qu'on ne

ſauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cauſe de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui compoſoient la *Ligature* varioit beaucoup ſelon qu'elles montoient ou deſcendoient, ſelon qu'elles étoient différemment liées, ſelon qu'elles étoient à queue ou ſans queue, ſelon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, aſcendantes ou deſcendantes; enfin, ſelon un nombre infini de règles ſi parfaitement oubliées à préſent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un ſeul Muſicien qui ſoit en état de déchiffrer des Muſiques de quelque antiquité.

LIGNE. *ſ. f.* Les *Lignes* de Muſique ſont ces traits horiſontaux & parallèles qui compoſent la Portée, & ſur leſquels, ou dans les eſpaces qui les ſéparent, on place les Notes ſelon leur Degrés. La Portée du Plain-Chant n'eſt que de quatre *Lignes*, celle de la Muſique a cinq *Lignes* ſtables & continues, outre les *Lignes* poſtiches qu'on ajoûte de tems en tems au-deſſus ou au-deſſous de la Portée pour les Notes qui paſſent ſon étendue.

Les *Lignes*, ſoit dans le Plain-Chant, ſoit dans la Muſique, ſe comptent en commençant par la plus baſſe. Cette plus baſſe eſt la premiere, la plus haute eſt la quatrième dans le Plain-Chant, la cinquième dans la Muſique. (Voy. PORTE'E.)

LIMMA. *ſ. m.* Intervalle de la Muſique Grecque, lequel eſt moindre d'un Comma que le ſemi-Ton majeur, &, retranché d'un Ton majeur, laiſſe pour reſte l'Apotome.

Le rapport du *Limma* eſt de 243 à 256, & ſa génération ſe trouve, en commençant par *ut*, à la cinquième Quinte *ſi*: car alors la quantité dont ce *ſi* eſt ſurpaſſé par l'*ut* voiſin, eſt préciſément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faiſoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre ſemi-Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs conſécutifs, il ne leur reſtoit que cet Intervalle pour achever la Quarte juſte ou le Tétracorde: en ſorte que, ſelon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à ſon Dièſe. Notre Echelle Chromatique donne tout le contraire.

LINOS. *ſ. m.* Sorte de Chant ruſtique chez les anciens

Grecs ; ils avoient auſſi un Chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appellé *Nœnia*. Les uns diſent que le *Linos* fut inventé en Egypte ; d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT, A LIVRE OUVERT, ou À L'OUVERTURE DU LIVRE. *adv.* Chanter ou jouer *à Livre ouvert*, c'eſt exécuter toute Muſique qu'on vous préſente, en jettant les yeux deſſus. Tous les Muſiciens ſe piquent d'exécuter *à Livre ouvert* ; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'eſprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas des fautes ſur la Note, ne faſſent pas du moins des contre-ſens dans l'expreſſion. (Voyez EXPRESSION.)

LONGUE. *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une Note quarrée avec une queue à droite, ainſi 𝅜. Elle vaut ordinairement quatre Meſures à deux Tems ; 𝅜 c'eſt-à-dire, deux Brèves ; quelquefois elle en vaut trois ſelon le Mode. (Voyez MODE.)

Muris & ſes contemporains avoient des *Longues* de trois eſpèces ; ſavoir, la parfaite, l'imparfaite & la double. La *Longue parfaite* a, du côté droit, une queue deſcendante, 𝅜 ou 𝅜. Elle vaut trois Tems parfaits, & s'appelle parfaite 𝅜 elle 𝅜-même, à cauſe, dit Muris, de ſon rapport numérique avec la Trinité. *La Longue imparfaite* ſe figure comme la parfaite & ne ſe diſtingue que par le Mode : on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher ſeule & qu'elle doit toujours être précédée ou ſuivie d'une Brève. La *Longue* double contient deux Tems égaux imparfaits : elle ſe figure comme la *Longue* ſimple, mais avec une double largeur, 𝅜 Muris cite Ariſtote pour prouver que cette Note 𝅜 n'eſt pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* eſt le corrélatif du mot *Brève*. (Voyez BREVE.) Ainſi toute Note qui précède une Brève eſt une *Longue*.

LOURE. *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt aſſez lent, & ſe marque ordinairement par la Meſure à $\frac{6}{4}$. Quand chaque Tems porte trois Notes, on pointe la premiere, & l'on fait brève celle du milieu. *Loure* eſt le nom d'un ancien Inſtrument ſemblable à une Muſette, ſur lequel on jouoit l'Air de la Danſe dont il s'agit.

LOURER. *v. a.* & *n.* C'eſt nourrir les ſons avec douceur, & marquer la premiere Note de chaque Tems plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER. *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Violons, des Violoncelles, & autres Inſtrumens ſemblables. Ce nom, qui ſignifie *Facteur de Luths*, eſt demeuré par ſynecdoque à cette ſorte d'Ouvriers; parce qu'autrefois le Luth étoit l'Inſtrument le plus commun & dont il ſe faiſoit le plus.

LUTRIN. *ſ. m.* Pupître de Chœur ſur lequel on met les Livres de Chant dans les Égliſes Catholiques.

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS.)

LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de la Muſique des Grecs, lequel occupoit le milieu entre l'Éolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit auſſi quelquefois Mode Barbare, parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Aſiatique.

Euclyde diſtingue deux Modes *Lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *Lydien grave*, & qui eſt le même que le Mode Éolien, du moins quant à ſa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractère du Mode *Lydien* étoit animé, piquant, triſte cependant, pahétique & propre à la molleſſe; c'eſt pourquoi Platon le bannit de ſa République. C'eſt ſur ce Mode qu'Orphée apprivoiſoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns diſent, par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Myſien, diſciple de Marſias; d'autres enfin, par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé pour la premiere fois aux Noces de Niobé.

LYRIQUE. *adj.* Qui appartient à la Lyre. Cette épithète ſe donnoit autrefois à la Poéſie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur, comme les Odes & autres Chanſons, à la différence de la Poéſie dramatique & théâtrale, qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autre que le Chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poéſie de nos Opéra, & par extenſion, à la Muſique dramatique & imitative du Théâtre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanſon des Moiſſonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques Muſiciens ſolfient le *mi* Bémol, comme ils ſolfient par *ſi* le *ſa* Dièſe. (Voyez SOLFIER.)

MACHICOTAGE. *ſ. m.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans le Plain-Chant, certaines additions & compoſitions de Notes qui rempliſſent, par une marche Diatonique, les Intervalles de Tierces & autres. Le nom de cette manière de Chant vient de celui des Eccléſiaſtiques appellés *machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les Enfans de Chœur.

MADRIGAL. Sorte de Pièce de Muſique travaillée & ſavante, qui étoit fort à la mode en Italie au ſezième ſiècle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* ſe compoſoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou ſix Parties, toutes obligées, à cauſe des Fugues & Deſſeins dont ces Pièces étoient remplies : mais les Organiſtes compoſoient & exécutoient auſſi des *Madrigaux* ſur l'Orgue, & l'on prétend même que ce fut ſur cet Inſtrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de Contrepoint qui étoient aſſujetti à des loix très-rigoureuſes, portoit le nom de *ſtyle Madrigaleſque*. Pluſieurs Auteurs, pour y avoir excellé, ont immortaliſé leurs noms dans les faſtes de l'Art. Tels furent, entr'autres, *Luca Marentio*, *Luigi Preneſtino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaſo Pecci*, & ſur-tout le fameux Prince de *Venoſa* dont les *Madrigaux*, pleins de ſcience & de goût, étoient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER. *v. n.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, chanter à l'Octave, comme, faiſoient naturellement les voix des femmes & d'hommes mêlés enſemble ; ainſi les Chants *Magadiſés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'Inſtrument, &, par extenſion, Inſtrument à Cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris,

où logent les Directeurs & d'autres personnes attachées à l'Opéra, & dans lequel est un petit Théâtre appellé aussi *Magasin*, ou, *Théâtre du Magasin*, sur lequel se font les premières répétitions. C'est l'*Odéum* de la Musique Françoise. (Voyez ODÉUM.)

MAJEUR. *adj.* Les Intervalles susceptibles de variation sont appellés *Majeurs*, quand ils sont aussi grands qu'ils peuvent l'être sans devenir faux.

Les Intervalles appellés parfaits, tels que l'Octave, le Quinte & la Quarte, ne varient point & ne sont que *Justes*; si-tôt qu'on les altères ils sont *faux*. Les autres Intervalles peuvent, sans changer de nom, & sans cesser d'être justes, varier d'une certaine différence: quand cette différence peut être ôtée, ils sont *Majeurs*; *Mineurs*, quand elle peut être ajoûtée.

Ces Intervalles variables sont au nombre de cinq: savoir, le semi-Ton, le Ton, la Tierce, la Sixte & la Septième. A l'égard du Ton & du semi-Ton, leur différence du *Majeur* au Mineur ne sauroit s'exprimer en Notes, mais en nombres seulement. Le semi-Ton *Majeur* est l'Intervalle d'une Seconde mineure, comme de *si* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, & son rapport est de 15 à 16. Le Ton *Majeur* est la différence de la Quarte à la Quinte, & son rapport est de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles; savoir, la Tierce, la Sixte & la Septième, diffèrent toujours d'un semi-Ton du *Majeur* au mineur, & ces différences peuvent se noter. Ainsi la Tierce mineure a un Ton & demi, & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petites Intervalles, comme le Dièse & le Comma, qu'on distingue en Moindres, Mineurs, Moyens, *Majeurs* & Maximes; mais comme ces Intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces distinctions sont inutiles dans la pratique.

Majeur se dit aussi du Mode, lorsque la Tierce de la Tonique est *Majeure*, & alors souvent le mot *Mode* ne fait que se sous-entendre. *Préluder en* Majeur, *passer du* Majeur *au Mineur*, &c. (Voyez MODE.)

MAIN HARMONIQUE. C'est le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ses Héxacordes, de ses six lettres & de ses six syllabes, avec les

cinq Tétracordes des Grecs. Il représenta cette Gamme sous la figure d'une main gauche sur les doigts de laquelle étoient marqués tous les sons de la Gamme, tant par les lettres correspondantes, que par les syllabes qu'il y avoit jointes, en passant, par la règle des Muances, d'un Tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvoient les deux semi-Tons de l'Octave par le Béquarre ou par le Bémol; c'est-à-dire, selon que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAÎTRE À CHANTER. Musicien qui enseigne à lire la Musique vocale, & à chanter sur la Note.

Les fonctions du *Maître à Chanter* se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de Chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par le tymbre, soit par la légereté, soit par l'art de renforcer & radoucir les Sons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art possible. (Voyez CHANT, VOIX.)

Le second objet regarde l'étude des signes; c'est-à-dire, l'art de lire la Note sur le papier, & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on soit en état de chanter toute sorte de Musique. (Voyez NOTE, SOLFIER.)

Une troisième partie des fonctions du *Maître à Chanter* regarde la connoissance de la Langue, sur-tout des Accens, de la quantité & de la meilleure manière de prononcer; parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique & plus agréable de marquer la Prosodie & les Accens. (Voyez ACCENT.)

MAÎTRE DE CHAPELLE. (Voyez MAÎTRE DE MUSIQUE.)

MAÎTRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la Musique & la faire exécuter. C'est le *Maître de Musique* qui bat la Mesure & dirige les Musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la Musique qu'il fait exécuter. À l'Opéra de Paris, par exemple l'emploi de battre la Mesure est un office particulier; au lieu que la Musique des Opéraest composée par

quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a composé un Opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la Mesure, mais au Clavecin. Ainsi l'emploi de *Maître de Musique* n'a guéres lieu que dans les Églises; aussi ne dit-on point en Italie, *Maître de Musique*, mais *Maître de Chapelle*: dénomination qui commence à passer auffi en France.

MARCHE. *f. f.* Air militaire qui se joue par des Instrumens de guerre & marque le mètre & la cadence de Tambours, laquelle est proprement la *Marche*.

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abattre des maisons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier; qu'ils travaillent au son des Instrumens, & qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle & de promptitude que si les Instrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré, dans ses *Rêveries*, que l'effet des Tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que, selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas: on peut dire aussi que les Airs des *Marches* doivent avoir différens caractères, selon les occasions où on les emploie; & c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point, quand on les a distingués & diversifiés; l'un pour la Génerale, l'autre pour la *Marche*, l'autre pour la Charge, &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pû l'être. On s'est borné jusqu'ici à composer des Airs qui fissent bien sentir le mètre & la batterie des Tambours. Encore fort souvent les Airs des *Marches* rempliſſent-ils assez mal cet objet. Les troupes Françoises ayant peu d'Instrumens militaires pour l'Infanterie, hors les Fifres & les Tambours, ont aussi fort peu de *Marches*, & la plûpart très-mal faites; mais il y en a d'admirables dans les troupes Allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'Air & de la *Marche*, je donnerai (*Pl.* C. *Fig.* 3.) la première partie de celle des Mousquetaires du Roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'Infanterie & la Cavalerie légère qui aient des *Marches*. Les Timbales de la Cavalerie n'ont point de *Marche* reglée; les Trompettes n'ont qu'un

qu'un Ton presque uniforme, & des Fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER. *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en Musique, & se dit de la succession des Sons ou des Accords qui se suivent dans certain ordre. *La Basse & le Dessus* Marchent *par mouvemens contraires.* Marche *de Basse.* Marcher *à contre-tems.*

MARTELLEMENT. *s. m.* Sorte d'agrément du Chant François. Lorsque descendant diatoniquement d'une Note sur une autre par un Trill, on appuie avec force le Son de la première Note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde Note par un seul coup de gosier; on appelle cela faire un *Martellement.* (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13.)

MAXIME. *adj.* On appelle Intervalle *Maxime* celui qui est plus grand que le Majeur de la même espèce & qui ne peut se norer: car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Maxime*, mais *superflu.*

Le semi-Ton *Maxime* fait la différence du semi-Ton mineur au Ton majeur, & son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* Dièse & le *re* un semi-Ton de cette espèce, si tous les semi-Tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le Tempérament.

Le Dièse *Maxime* est la différence du ton mineur au semi-ton *Maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *Maxime* ou Comma de Pythagore, est la quantité dont diffèrent entr'eux les deux termes les plus voisins d'une progression par Quintes, & d'une progression par Octaves; c'est-à-dire, l'excès de la douzième Quinte *si* Dièse sur la septième Octave *ut*; & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le tempérament fait évanouir.

MAXIME. *s. f.* C'est une Note faite en quarré long horisontal avec une queue au côté droit, de cette manière , laquelle vaut huit Mesures à deux tems; c'est-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, selon le Mode. (Voyez MODE.) Cette sorte de Note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les Mesures par des barres, & qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des Sons. (Voyez BARRES, MESURE.)

MÉDIANTE. *s. f.* C'est la Corde ou la Note qui partage en deux tierces l'Intervalle de Quinte qui se trouve entre

la tonique & la Dominante. L'une de ces tierces eſt majeure, l'autre mineure, & c'eſt leur poſition relative qui détermine le Mode. Quand la tierce majeure eſt au grave, c'eſt-à-dire, entre la *Mediante* & la tonique, le Mode eſt majeur; quand la tierce majeure eſt à l'aigu & la mineure au grave, le Mode eſt mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MEDIATION. *ſ. f.* Partage de chaque verſet d'un Pſeaume en deux parties, l'une pſalmodiée ou chantée par un côté du Chœur, & l'autre, par l'autre dans les Egliſes Catholiques.

MEDIUM. *ſ. m.* Lieu de la Voix également diſtant de ſes deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut eſt plus éclatant; mais il eſt preſque toujours forcé: le bas eſt grave & majeſtueux; mais il eſt plus ſourd. Un beau *Medium* auquel on ſuppoſe une certaine latitude donne les ſons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MELANGE. *ſ. m.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, apppelle *Agogé* par les Grecs, laquelle conſiſte à ſavoir entrelacer & mêler à propos les Modes & les Genres. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉLODIE. *ſ. f.* Succeſſion de Sons tellement ordonnés ſelon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un ſens agréable à l'oreille; la Mélodie vocale s'appelle Chant; & l'Inſtrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre néceſſairement dans celle de la *Mélodie*: un Chant n'eſt un Chant qu'autant qu'il eſt meſuré; la même ſucceſſion de Sons peut recevoir autant de caractères, autant de *Mélodies* différentes, qu'on peut la ſcander différemment; & le ſeul changement de valeur des Notes peut défigurer cette même ſucceſſion au point de la rendre méconnoiſſable. Ainſi la *Mélodie* n'eſt rien par elle-même; c'eſt la Meſure qui la détermine, & il n'y a point de Chant ſans le tems. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abſtraction faite de la Méſure dans toutes les deux: car elle eſt eſſentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Mélodie* ſe rapporte à deux principes différens, ſelon la manière dont on la conſidère. Priſe par les rapports des Sons & par les règles du Mode, elle a ſon principe dans

l'Harmonie; puiſque c'eſt une analyſe harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les cordes du Mode, & les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la *Mélodie* ſe borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais priſe pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'eſprit de diverſes images, émouvoir le cœur de divers ſentimens, exciter & calmer les paſſions, opérer, en un mot, des effets moraux qui paſſent l'empire immédiat des ſens, il lui faut chercher un autre principe, car on ne voit aucune priſe par laquelle la ſeule Harmonie, & tout ce qui vient d'elle, puiſſe nous affecter ainſi.

Quel eſt ce ſécond principe ? Il eſt dans la Nature ainſi que le premier; mais pour l'y découvrir il faut une obſervation plus fine, quoique plus ſimple, & plus de ſenſibilité dans l'obſervateur. Ce principe eſt le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, ſelon les choſes qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les diſant. C'eſt l'accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Nation; c'eſt l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, ſelon que la Langue a plus ou moins d'accent. Celle dont l'Accent eſt plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus paſſionnée; celle qui n'a que peu ou point d'Accent ne peut avoir qu'une *mélodie* languiſſante & froide, ſans caractère & ſans expreſſion. Voilà les vrais principes; tant qu'on en ſortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Muſique ſur le cœur humain, on parlera ſans s'entendre; on ne ſaura ce qu'on dira.

Si la Muſique ne peint que par la *mélodie*, & tire d'elle toute ſa force, il s'enſuit que toute Muſique qui ne chante pas, quelque harmonieuſe qu'elle puiſſe être, n'eſt point une Muſique imitative, &, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ſes beaux Accords, laſſe bien-tôt les oreilles; & laiſſe toujours le cœur froid. Il ſuit encore que, malgré la diverſité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuſe tant aujourd'hui, ſi-tôt que deux *mélodies* ſe font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puiſſent être chacune ſéparément; d'où l'on peut juger avec quel goût les

Compositeurs François ont introduit à leur Opéra l'usage de faire servir un Air d'Accompagnement à un Chœur ou à un autre Air ; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX. *adj.* Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des Sons agréables, des Voix sonores, des Chants doux & gracieux, *&c.*

MELOPE'E. *f. f.* C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'usage régulier de toutes les Parties harmoniques ; c'est-à-dire, l'Art ou les règles de la composition du Chant, desquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie.*

Les Anciens avoient diverses règles pour la manière de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe ; que, dans tout système harmonique, le troisième ou le quatrième Son après le fondamental en doit toujours frapper la Quarte ou la Quinte, selon que les Tétracordes sont conjoints ou disjoints, différence qui rend un Mode authentique ou plagal, au gré du Compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *Mélopée.*

La *mélopée* est composée de trois Parties ; savoir, la *Prise*, *Lepsis*, qui enseigne au Musicien en quel lieu de la Voix il doit établir son Diapason ; le *mélange*, *mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes ; & l'*Usage*, *Chrèses*, qui se subdivise en trois autres Parties. La première, appellée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu ; ou renversée de l'aigu au grave ; ou mixte, c'est-à-dire, composée de l'une & de l'autre. La deuxième, appellée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant, & conjoints en descendant, ou au contraire. La troisième, appellée *Petteïa*, par laquelle il discerne & choisit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *Mélopée* en trois espèces qui se rapportent à autant de Modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce étoit l'*Hypatoïde*, appellée ainsi de la Corde Hypate, la principale ou la plus basse, parce que le Chant régnant seu-

lement sur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette Corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La seconde espéce étoit la *méſoïde*, de *mèſe*, la Corde du milieu, parce que le Chant régnoit sur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode Nomique, consacré à Apollon. La troisième s'appelloit *Nétoïde*, de *Nete*, la dernière Corde ou la plus haute; son Chant ne s'étendoit que sur les Sons aigus & constituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés & varioient la *mélopée*; tels que l'Erotique ou amoureux, le Comique, l'Encômiaque destiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoient beaucoup sur les mœurs; & par rapport à cette influence, la *mélopée* se partageoit encore en trois Genres; savoir: 1°. Le *Syſtaltique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres & affectueuses, les passions tristes & capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot Grec: 2°. Le *diaſtaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens: 3°. L'*Euchaſtique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La première espéce de *mélopée* convenoit aux Poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets & autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre aux sujets héroïques. La troisième aux Hymnes, aux louanges, aux instructions.

MELOS. *ſ. m.* Douceur du Chant. Il est difficile de distinguer dans les Auteurs Grecs le sens du mot *mélos* du sens du mot *mélodie*. Platon, dans son Protagoras, met le *mélos* dans le simple discours, & semble entendre par-là le Chant de la parole. Le *mélos* paroît être ce par quoi la *mélodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, *miel*.

MENUET. *ſ. m.* Air d'une Danse de même nom, que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vîte. Mais au contraire le caractère du *menuet* est une élégante & noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse usités dans nos bals est le *menuet*. C'est autre chose sur le Théâtre.

La Mesure du *menuet* est à trois Tems légers qu'on mar-

que par le 3 ſimple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des Meſures de l'air dans chacune de ſes repriſes, doit être quatre ou un multiple de quatre; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *Menuet*; & le ſoin du Muſicien doit être de faire ſentir cette diviſion par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du Danſeur & le maintenir en cadence.

ME'SE. *ſ. f.* Nom de la Corde la plus aiguë du ſecond Tétracorde des Grecs. (Voyez Me'son.)

Meſe ſignifie *moyenne*, & ce nom fut donné à cette Corde; non, comme dit l'Abbé Broſſard, parce qu'elle eſt commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien ſyſtême; car elle portoit ce nom bien avant que le ſyſtême eût acquis cette étendue: mais parce qu'elle formoit préciſément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce ſyſtême avoit d'abord été compoſé.

ME'SOIDE. *ſ. f.* Sorte de Mélopée dont les Chants rouloient ſur les Cordes moyennes, leſquelles s'appelloient auſſi *méſoïdes* de la Méſe ou du Tétracorde Méſon.

ME'SOIDES. Sons moyens, ou pris dans le Medium du ſyſtême. (Voyez Me'lope'e.)

ME'SON. Nom donné par les Grecs à leur ſecond Tétracorde, en commençant à compter du grave; & c'eſt auſſi le nom par lequel on diſtingue chacune de ſes quatre Cordes, de celles qui leur correſpondent dans les autres Tétracordes. Ainſi, dans celui dont je parle, la première Corde s'appelle *Hypate-méſon*; la ſeconde, *Parhypate méſon*; la troiſième, *Lichanos-méſon* ou *méſon-diatonos*; & la quatrième, *méſe*. (Voyez Systeme.)

Méſon eſt le génitif pluriel de *méſe*, *moyenne*, parce que le Tétracorde *méſon* occupe le milieu entre le premier & le troiſième, ou plûtôt parce que la Corde *meſe* donne ſon nom à ce Tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 12.)

ME'SOPYCNI. *adj.* Les Anciens appelloient ainſi, dans les Genres épais, le ſecond Son de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *méſopycni* étoient cinq en nombre.) Voyez Son, Systeme, Tétracorde.)

MESURE. *ſ. f.* Diviſion de la durée ou du tems en pluſieurs parties égales, aſſez longues pour que l'oreille en puiſſe ſaiſir & ſubdiviſer la quantité, & aſſez courtes pour

qui l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en ſente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle auſſi *meſure*; elles ſe ſubdiviſent en d'autres aliquotes qu'on appelle Tems, & qui ſe marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez BATTRE LA MESURE.) La durée égale de chaque Tems ou de chaque *meſure* eſt remplie par pluſieurs Notes qui paſſent plus ou moins vîte en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverſes figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

Pluſieurs, conſidérant le progrès de notre Muſique, penſent que la *meſure* eſt de nouvelle invention, parce qu'un tems elle a été négligée. Mais au contraire, non-ſeulement les Anciens pratiquoient la *meſure*; ils lui avoient même donné des règles très-ſévères & fondées ſur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter ſans *meſure* n'eſt pas chanter; & le ſentiment de la *meſure* n'étant pas moins naturel que celui de l'Intonation, l'invention de ces deux choſes n'a pû ſe faire ſéparément.

La *meſure* des Grecs tenoit à leur Langue; c'étoit la Poéſie qui l'avoit donnée à la Muſique; les *meſures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pû meſurer de la proſe en Muſique. Chez nous, c'eſt le contraire : le peu de proſodie de nos Langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des ſyllabes; c'eſt ſur la Mélodie qu'on eſt forcé de ſcander le diſcours; on n'apperçoit pas même ſi ce qu'on chante eſt vers ou proſe nos Poéſies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de *meſures*; le Chant guide & la parole obéit.

La *meſure* tomba dans l'oubli, quoique l'Intonation fût toujours cultivée, lorſqu'après les victoires des Barbares les Langues changèrent de caractère & perdirent leur Harmonie. Il n'eſt pas étonnant que le mètre, qui ſervoit à exprimer la *meſure* de la Poéſie, fût négligé dans des tems où on ne la ſentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de proſe. Les peuples ne connoiſſoient guère alors d'autre amuſement que les cérémonies de l'Egliſe, ni d'autre Muſique que celle de l'Office, & comme cette Muſique n'exigeoit pas la Régularité du Rhythmes, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota ſa Muſique avec des

points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des Notes fut certainement postérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Mersenne le nie avec raison, & il faut n'avoir jamais lû les écrits de ce Chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son tems, & dont il ne se donne point pour l'Auteur; mais même il parle de la *mesure*, & dit que les Modernes, c'est-à-dire, ses contemporains, la ralentissent beaucoup, & *moderni nunc morosâ multùm utuntur mensurâ*: ce qui suppose évidemment que la *mesure*, & par conséquent les valeurs des Notes, étoient connues & usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Musique du tems de cet Auteur, pourront consulter son Traité manuscrit, intitulé *Speculum musicæ*, qui est à la Bibliotheque du Roi de France, numero 7207, page 280, & suivantes.

Les premiers qui donnèrent aux Notes quelques règles de quantité, s'attachèrent plus aux valeurs ou durées relatives de ces Notes qu'à la *mesure* même ou au caractère du mouvement; de sorte qu'avant la distinction des différentes *mesures*, il y avoit des Notes au moins de cinq valeurs différentes; savoir, la Maxime, la Longue, la Brève, la semi-Brève & la Minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuscrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *mesure*.

Dans la suite les rapports en valeur d'une de ces Notes à l'autre dépendirent du Tems, de la Prolation, du Mode. Par le Mode on déterminoit le rapport de la Maxime à la Longue, ou de la Longue à la Brève; par le Tems, celui de la Longue à la Brève, ou de la Brève à la semi-Brève; & par la Prolation, celui de la Brève à la semi-Brève, ou de la semi-Brève à la Minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMS.) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *mesure* double ou à la *me-*

ſure triple ; c'eſt-à-dire, à la diviſion de chaque valeur entière en deux ou en trois tems égaux.

Cette manière d'exprimer le tems ou la Meſure des Notes changea entièrement durant le cours dū dernier ſiècle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *Meſure* entre deux barres, il fallut néceſſairement proſcrire toutes les eſpèces de Notes qui renfermoient pluſieurs *Meſures*. La *Meſure* en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile ; ce qui étoit fort néceſſaire pour compenſer les difficultés que la Muſique acquéroit en devenant chaque jour plus compoſée. J'ai vû d'excellens Muſiciens fort embarraſſés d'exécuter bien en *Meſure* des Trio d'Orlande & de Claudin, Compoſiteurs du tems de Henri III.

Juſques-là la raiſon triple avoit paſſé pour la plus parfaite : mais la double prit enfin l'aſcendant, & le C, ou la *Meſure* à quatre tems, fut priſe pour la baſe de toutes les autres. Or, la *Meſure* à quatre tems ſe réſout toujours en *Meſure* à deux tems ; ainſi c'eſt proprement à la *Meſure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des Notes & aux ſignes des *Meſures*.

Au lieu donc des Maximes, Longues, Brèves, ſemi-Brèves, *&c.* on ſubſtitua les Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles & triples-Croches, *&c.* qui toutes furent priſes en diviſion ſous-double. De ſorte que chaque eſpèce de Note valoit préciſément la moitié de la précédente. Diviſion manifeſtement inſuffiſante ; puiſqu'ayant conſervé la *Meſure* triple auſſi-bien que la double ou quadruple, & chaque Tems pouvant être diviſé comme chaque *Meſure* en raiſon ſous-double ou ſous-triple, à la volonté du Compoſiteur, il falloit aſſigner, ou plûtôt conſerver aux Notes, des diviſions répondantes à ces deux raiſons.

Les Muſiciens ſentirent bien-tôt le défaut ; mais au lieu d'établir une nouvelle diviſion, ils tâchèrent de ſuppléer à cela par quelque ſigne étranger : ainſi ne pouvant diviſer une Blanche en trois parties égales, ils ſe ſont contentés d'écrire trois Noires, ajoûtant le chiffre 3 ſur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, & pour tendre des pièges plus ſûrs à ceux qui ont à lire leur Muſique, ils prennent le parti de ſupprimer le 3 ou même

le 6 ; en ſorte que, pour ſavoir ſi la diviſion eſt double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les Notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre Muſique que deux ſortes de *Meſures*, on y a fait tant de diviſions, qu'on en peut compter au moins de ſeize eſpèces, dont voici les ſignes :

2 ou ¢. $\frac{2}{4}\cdot\frac{6}{4}\cdot\frac{6}{8}\cdot\frac{6}{16}\cdot$ 3. $\frac{3}{2}\cdot\frac{3}{4}\cdot\frac{9}{4}\cdot\frac{3}{8}\cdot\frac{9}{8}\cdot\frac{3}{16}\cdot$ C. $\frac{12}{4}\cdot\frac{12}{8}\cdot\frac{12}{16}\cdot$

(Voyez les exemples, *Planche* B. *Fig.* 1.)

De toutes ces *Meſures*, il y en a trois qu'on appelle ſimples, parce qu'elles n'ont qu'un ſeul chiffre ou ſigne ; ſavoir, le 2 ou ¢, le 3, & le C ou quatre Tems. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs ſignes de cette dernière ou de la Note ronde qui la remplit ; en voici la règle :

Le chiffre inférieur marque un nombre de Notes de valeur égale, faiſant enſemble la durée d'une Ronde ou d'une *Meſure* à quatre Tems.

Le chiffre ſupérieur montre combien il faut de ces mêmes Notes pour remplir chaque *Meſure* de l'Air qu'on va noter.

Par cette règle on voit qu'il faut trois Blanches pour remplir une *Meſure* au ſigne $\frac{3}{2}$; deux Noires pour celle au ſigne $\frac{2}{4}$; trois Croches pour celle au ſigne $\frac{3}{8}$, *&c.* Tout cet embarras de chiffres eſt mal entendu ; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *Meſures* à celle de quatre tems, qui leur eſt ſi peu ſemblable ? ou pourquoi ce rapport de tant de diverſes Notes à une Ronde, dont la durée eſt ſi peu déterminée ? Si tous ces ſignes ſont inſtitués pour marquer autant de différentes ſortes de *Meſures*, il y en a beaucoup trop ; & s'ils le ſont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas aſſez ; puiſque, indépendamment de l'eſpèce de *Meſure* & de la diviſion des tems, on eſt preſque toujours contraint d'ajoûter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Tems.

Il n'y a réellement que deux ſortes de *Meſures* dans notre Muſique ; ſavoir à deux & trois Tems égaux. Mais

comme chaque Tems, ainſi que chaque *Meſure*, peut ſe diviſer en deux ou en trois parties égales, cela fait une ſubdiviſion qui donne quatre eſpèces de *Meſures* en tout; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajoûter une cinquième, en combinant les deux premières en une *Meſure* à deux Tems inégaux, l'un compoſé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver, dans cette *Meſure*, des Chants très-bien cadencés, qu'il ſeroit impoſſible de noter par les *Meſures* uſitées. J'en donne un exemple dans la Planche B. Fig. X. Le Sieur Adolphati fit à Gènes, en 1750, un eſſai de cette *Meſure* en grand Orcheſtre dans l'Air *ſe la ſorte mi condanna* de ſon Opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été ſuivi.

MESURÉ. *part.* Ce mot répond à l'Italien à *tempo* ou *à Batuta*, & s'emploie, ſortant d'un Récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *Meſure*.

MÉTRIQUE. *adj.* La *Muſique Métrique*, ſelon Ariſtide Quintilien, eſt la partie de la Muſique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les Pieds, les Vers, & le Poëme; & il y a cette différence entre la *Métrique* & la *Rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des Vers; & la ſéconde, de celle des Pieds qui les compoſent: ce qui peut même s'appliquer à la Proſe. D'où il ſuit que les Langues modernes peuvent encore avoir une *Muſique Métrique*, puiſqu'elles ont une Poéſie; mais non pas une *Muſique Rhythmique*, puiſque leur Poéſie n'a plus de Pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troiſième des ſix ſyllabes inventées par Gui Arétin, pour nommer ou ſolfier les Notes, lorſqu'on ne joint pas la parole au Chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR. *adj.* Nom que portent certains Intervalles, quand ils ſont auſſi petits qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Mineur ſe dit auſſi du Mode, lorſque la Tierce de la Tonique eſt *Mineure*. (Voyez MODE.)

MINIME. *adj.* On appelle Intervalle *Minime* ou *Moindre*, celui qui eſt plus petit que le Mineur de même eſpèce,

& qui ne peut ſe noter ; car s'il pouvoit ſe noter, il ne s'appelleroit pas *Minime* ; mais *Diminué*.

Le ſemi-Ton *Minime* eſt la différence du ſemi-Ton Maxime au ſemi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SEMI-TON.)

MINIME, *ſubſt. fém.* par rapport à la durée ou au tems, eſt dans nos anciennes Muſiques la note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

MIXIS. *ſ. f. Mélange.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, par laquelle le Compoſiteur apprend à bien combiner les Intervalles & à bien diſtribuer les Genres & les Modes ſelon le caractère du Chant qu'il s'eſt propoſé de faire. (Voyez MÉLOPÉE.)

MIXO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique, appellé autrement *Hyper-Dorien.* (Voyez ce mot.) Le Mode *Mixo-Lydien* étoit le plus aigu des ſept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la Muſique des Grecs. (Voyez MODE.)

Ce Mode eſt affectueux, paſſionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la Tragédie. Ariſtoxène aſſure que Sapho en fut l'inventrice ; mais Plutarque dit que d'anciennes Tables attribuent cette invention à Pytoclide : il dit auſſi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit ſervi, & qui avoit introduit dans la Muſique l'uſage de ſept Cordes ; c'eſt-à-dire une Tonique ſur la ſeptième Corde.

MIXTE. *adj.* On appelle Modes *Mixtes* ou Connexes dans le Plain-Chant, les Chants dont l'étendue excède leur Octave & entre d'un Mode dans l'autre, participant ainſi de l'Authente & du Plagal. Ce mélange ne ſe fait que des Modes compairs, comme du premier Ton avec le ſecond, du troiſième avec le quatrième ; en un mot, du Plagal avec ſon Authente, & réciproquement.

MOBILE. *adj.* On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans la Muſique Grecque les deux Cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment ſelon les Genres, à la différence des deux Cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient Cordes ſtables. (Voyez TÉTRACORDE, GENRE, SON.)

MODE. *ſ. m.* Diſpoſition réguliere du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons princi-

paux ſur leſquels une Pièce de Muſique eſt conſtituée, & qui s'appellent les Cordes eſſentielles du *Mode*.

Le *Mode* diffère du Ton, en ce que celui-ci n'indique que la Corde ou le lieu du ſyſtême qui doit ſervir de baſe au Chant, & le *Mode* détermine la Tierce & modifie toute l'Echelle ſur ce Son fondamental.

Nos *Modes* ne ſont fondés ſur aucun caractère de ſentiment comme ceux des Anciens, mais uniquement ſur nôtre ſyſtême Harmonique. Les Cordes eſſentielles au *Mode* ſont au nombre de trois, & forment enſemble un Accord parfait: 1°. La Tonique, qui eſt la Corde fondamentale du Ton & du *Mode*. (Voyez TON & TONIQUE.) 2°. La Dominante à la Quinte de la Tonique. (Voyez DOMINANTE.) 3°. Enfin la Médiante qui conſtitue proprement le *mode*, & qui eſt à la Tierce de cette même Tonique. (Voyez MÉDIANTE.) Comme cette Tierce peut être de deux eſpèces, il y a auſſi deux *modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *mode* eſt majeur; il eſt mineur, quand la Tierce eſt mineure.

Le *mode* majeur eſt engendré immédiatement par la réſonnance du corps ſonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental: mais le *mode* mineur n'eſt point donné par la Nature; il ne ſe trouve que par analogie & renverſement. Cela eſt vrai dans le ſyſtême de M. Tartini, ainſi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier Auteur dans ſes divers ouvrages ſucceſſifs a expliqué cette origine du *mode* mineur de différentes manières, dont aucune n'a contenté ſon Interprète M. d'Alembert. C'eſt pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine ſur un autre principe que je ne puis mieux expoſer qu'en tranſcrivant les propres termes de ce grand Géomètre.

„ Dans le Chant *ut mi ſol* qui conſtitue le *mode* majeur, „ les Sons *mi* & *ſol* ſont tels que le Son principal *ut* les fait „ réſonner tous deux; mais le ſecond Son *mi* ne fait point „ réſonner *ſol* qui n'eſt que ſa Tierce mineure.

„ Or, imaginons qu'au lieu de ce Son *mi* on place entre „ les Sons *ut* & *ſol* un autre Son qui ait, ainſi que le Son „ *ut*, la propriété de faire réſonner *ſol*, & qui ſoit pour- „ tant différent d'*ut*; ce Son qu'on cherche doit être tel „ qu'il ait pour Dix-ſeptième majeure le Son *ſol* ou l'une

„ des Octaves de *sol* : par conséquent le Son cherché doit „ être à la Dix-septième majeure au-dessous de *sol*, ou, „ ce qui revient au même, à la Tierce majeure au-dessous „ de ce même Son *sol*. Or, le Son *mi* étant à la Tierce „ mineure au-dessous de *sol*, & la Tierce majeure étant „ d'un semi-Ton plus grande que la Tierce mineure, il „ s'ensuit que le Son qu'on cherche sera d'un semi-Ton „ plus bas que le *mi*, & sera par conséquent *mi* Bémol.

„ Ce nouvel arrangement, *ut*, mi Bémol, *sol*, dans „ lequel les Sons *ut* & *mi* Bémol font l'un & l'autre réson- „ ner *sol*, sans que *ut* fasse résonner *mi* Bémol, n'est pas, „ à la vérité, aussi parfait que le premier arrangement *ut*, „ *mi*, *sol*; parce que dans celui-ci les deux Sons *mi* & *sol* „ sont l'un & l'autre engendrés par le Son principal *ut*, au „ lieu que dans l'autre le Son *mi* Bémol n'est pas engendré „ par le Son *ut* : mais cet arrangement *ut*, *mi* Bémol, *sol*, „ est aussi dicté par la Nature, quoique moins immédiate- „ ment que le premier ; & en effet l'expérience prouve „ que l'oreille s'en accommode à-peu-près aussi bien.

„ Dans ce Chant *ut*, *mi* Bémol, *sol*, *ut*, il est évident „ que la Tierce d'*ut* à *mi* Bémol est mineure ; & telle est „ l'origine du genre ou *Mode* appellée *Mineur*. " *Élémens de Musique*, *pag.* 22.

Le *Mode* une fois déterminé, tous les Sons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes rélativement à leur *Mode*, en prenant l'Octave d'*ut* pour exemple du *Mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut.*
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La.*
	Tonique.	Seconde Note.	Médiante.	Quatrième Note, ou Sous-Dominante.	Dominante.	Sixième Note, ou Sus-Dominante.	Septième Note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la septième Note n'est qu'

un ſemi-ton de l'Octave, c'eſt-à-dire, quand elle fait la tierce majeure de la Dominante, comme le *ſi* naturel en majeur, ou le *ſol* Dièſe en mineur, alors cette ſeptième Note s'appelle Note ſenſible, parce qu'elle annonce la tonique & fait ſentir le ton.

Non-ſeulement chaque Degré prend le nom qui lui convient, mais chaque Intervalle eſt déterminé relativement au *Mode*. Voici les règles établies pour cela.

1°. La ſeconde Note doit faire ſur la tonique une Seconde majeure, la quatrième & la Dominante une Quarte & une Quinte juſtes; & cela également dans les deux *Modes*.

2°. Dans le *Mode* majeur, la Médiante ou tierce, la Sixte & la Septième de la tonique doivent toujours être majeures; c'eſt le caractère du *Mode*. Par la même raiſon ces trois Intervalles doivent être mineurs dans le *Mode* mineur; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive auſſi la Note ſenſible, ce qui ne peut ſe faire ſans fauſſe relation tandis que la ſixième Note reſte mineure; cela cauſe des exceptions auxquelles on a égard dans le Cours de l'Harmonie & du Chant: mais il faut toujours que la Clef avec ſes tranſpoſitions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la tonique ſelon l'eſpèce du *Mode*: on trouvera au mot *Clef* une règle générale pour cela.

Comme toutes les Cordes naturelles de l'Octave d'*ut* donnent relativement à cette tonique tous les Intervalles preſcrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en eſt de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur; l'exemple précédent, que je n'ai propoſé que pour les noms des Notes, doit ſervir auſſi de formule pour la règle des Intervalles dans chaque *Mode*.

Cette règle n'eſt point, comme on pourroit le croire, établie ſur des Principes purement arbitraires: elle a ſon fondement dans la génération harmonique, au moins juſqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la tonique, à la Dominante, & à la ſous-Dominante, vous aurez tous les Sons de l'Échelle Diatonique pour le *mode* majeur: pour avoir celle du *Mode* mineur, laiſſant toujours la tierce majeure à la Dominante, donnez la tierce mineure aux deux autres Accords. Telle eſt l'analogie du Mode.

Comme ce mélange d'Accords majeurs & mineurs introduit en *mode* mineur une fauſſe relation entre la ſixième Note & la Note ſenſible, on donne quelquefois, pour éviter cette fauſſe relation, la Tierce majeure à la quatrième Note en montant, ou la Tierce mineure à la Dominante en deſcendant, ſurtout par renverſement; mais ce ſont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *modes*, comme on vient de le voir : mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le ſyſtême, & que chacun de ces Tons eſt ſuſceptible du *mode* majeur & du *mode* mineur, on peut compoſer en vingt-quatre *modes* ou manières; *maneries*, diſoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre poſſibles dans la manière de Noter : mais dans la pratique on en exclud dix, qui ne ſont au ſont que la répétition de dix autres, ſous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les Cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à ſe reconnoître. Tels ſont les *modes* majeurs ſur les Notes dièſées, & les *modes* mineurs ſur les Bémols. Ainſi, au lieu de compoſer en *ſol* Dièſe Tierce majeure, vous compoſerez en *la* Bémol qui donne les mêmes touches; & au lieu de compoſer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* Dièſe par la même raiſon; ſavoir, pour éviter d'un côté un F double Dièſe, qui deviendroit un G naturel; & de l'autre un B double Bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reſte pas toujours dans le Ton ni dans le *mode* par lequel on a commencé un Air; mais, ſoit pour l'expreſſion, ſoit pour la variété, on change de Ton & de *mode*, ſelon l'analogie harmonique; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *moduler*.

De-là naît une nouvelle diſtinction du *mode* en *principal* & *relatif*; le principal eſt celui par lequel commence & finit la Pièce; les relatifs ſont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. (Voyez MODULATION.)

Le Sieur Blainville, ſavant Muſicien de Paris, propoſa en 1751, l'eſſai d'un troiſième *mode* qu'il appelle *mode mixte*, parce qu'il participe à la Modulation des deux autres ou plûtôt qu'il en eſt compoſé; mélange que l'Auteur ne

ne regarde point comme un inconvénient, mais plûtôt comme un avantage & une source de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donné par l'analyse de trois Accords comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des Harmoniques essentiels au *Mode*, mais par une Gamme entière qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant; en sorte que dans nos deux *Modes* la Gamme est donnée par les Accords, & que dans le *Mode* mixte les Accords sont donnés par la Gamme.

La formule de cette Gamme est dans la succession ascendante & descendante des Notes suivantes:

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi;

dont la différence essentielle est, quant à la Mélodie, dans la position des deux semi-Tons, dont le premier se trouve entre la Tonique & la seconde Note, & l'autre entre la cinquième & la sixième; &, quand à l'Harmonie, en ce qu'il porte sur sa Tonique la Tierce mineure, en commençant, & majeure en finissant, comme on peut le voir, (*Pl.* L. *Fig.* 5.) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été donné par l'Auteur, & exécuté au Concert Spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que son *Mode* n'a ni Accord, ni Corde essentielle, ni Cadence qui lui soit propre, & le distingue suffisamment des *Modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de son *Mode* est moins dans l'Harmonie que dans la Mélodie, & moins dans le *Mode* même que dans la Modulation; qu'il est distingué dans son commencement du *Mode* majeur, par sa Tierce mineure, & dans sa fin du *Mode* mineur par sa Cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une Modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *Mode*; que la sienne est inévitable dans les deux autres *Modes*, surtout dans le mineur; &, quant à sa Cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *Mode* mineur toutes les fois qu'on passe de l'Accord de la Tonique à celui de la Dominante, comme cela se pratiquoit jadis, même sur les finales dans les *Modes* plagaux & dans le Ton du

Quart. D'où l'on conclut que Son *Mode* mixte eſt moins une eſpèce particuliere qu'une dénomination nouvelle à des manières d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, auſſi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les tems : & cela paroît ſi vrai que même en commençant ſa Gamme, l'Auteur n'oſe donner ni la Quinte ni la Sixte à ſa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en *Mode* mineur par la première, ou une Médiante en *Mode* majeur par la ſeconde. Il laiſſe l'équivoque en ne rempliſſant pas ſon Accord.

Mais quelque objection qu'on puiſſe faire contre le *Mode* mixte dont on rejette plûtôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la manière dont l'Auteur l'établit & le traite, ne le faſſe connoître pour un homme d'eſprit & un Muſicien très-verſé dans les principes de ſon Art.

Les Anciens diffèrent prodigieuſement entr'eux ſur les définitions, les diviſions, & les noms de leurs Tons ou *Modes*. Obſcurs ſur toutes les parties de leur Muſique, ils ſont preſque inintelligibles ſur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *Mode* eſt certain ſyſtême ou une conſtitution de Sons, & il paroît que cette conſtitution n'eſt autre choſe en elle-même qu'une certaine Octave remplie de tous les Sons intermédiaires, ſelon le Genre. Euclide & Ptolomée ſemblent la faire conſiſter dans les diverſes poſitions des deux ſemi-Tons de l'Octave, relativement à la Corde principale du *Mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant : mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le Diapaſon du *Mode* dans le ſyſtême général ; c'eſt-à-dire, en ce que la Baſe ou Corde principale du *Mode* eſt plus aiguë ou plus grave, étant priſe en divers lieu du ſyſtême, toutes les Cordes de la Série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & & parconſéquent changeant d'Accord à chaque *Mode* pour conſerver l'analogie de ce rapport : telle eſt la différence des Tons de notre Muſique.

Selon le premier ſens, il n'y auroit que ſept *Modes* poſſibles dans le ſyſtême Diatonique ; & en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage : car il n'y a que ſept manières de varier la poſition des deux ſemi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux

ſemi-Tons l'Intervalle preſcrit. Selon le ſecond ſens, il y auroit autant de *Modes poſſibles* que de Sons, c'eſt-à-dire une infinité; mais ſi l'on ſe renferme de même dans le ſyſtême Diatonique, on n'y en trouvera non plus que ſept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *Modes* ceux qu'on établiroit à l'Octave des premiers.

En combinant enſemble ces deux manières, on n'a encore beſoin que de ſept *Modes*; car ſi l'on prend ces *Modes* en divers lieux du ſyſtême, on trouve en même tems les Sons fondamentaux diſtingués du grave à l'aigu, & les deux ſemi-Tons différemment ſitués relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes* on en peut former pluſieurs autres, en prennant dans la même Série & ſur le même Son fondamental différens Sons pour les Cordes eſſentielles du *Mode*: par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal, le *Mode* eſt Authentique: il eſt Plagal, ſi l'on choiſit la Quarte; & ce ſont proprement deux *Modes* différens ſur la même fondamentale. Or, comme pour conſtituer un *Mode* agréable, il faut, diſent les Grecs, que la Quarte & la Quinte ſoient juſtes, ou du moins une des deux, il eſt évident qu'on n'a dans l'étendue de l'Octave que cinq Sons fondamentaux ſur chacun deſquels on puiſſe établir un *mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *modes* on en trouve encore deux, l'un Authentique qui ne peut fournir de Plagal, parce que ſa Quarte fait le Triton; l'autre Plagal qui ne peut fournir d'Authentique, parce que ſa Quinte eſt fauſſe. C'eſt peut-être ainſi qu'il faut entendre un paſſage de Plutarque où la Muſique ſe plaint que Phrynis l'a corrompue en voulant tirer de cinq Cordes, ou plûtôt de ſept, douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *modes* poſſibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints: que ſi l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes, c'eſt-à-dire, à donner un Bémol à la Septième en retranchant l'Octave; ou ſi l'on diviſe les *Tons* entiers par les Intervalles Chromatiques, pour y introduire de nouveaux *modes* intermédiaires; ou ſi, ayant ſeulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *modes* à l'Octave des précédens; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce ſont-là les

ſeules manières d'expliquer les divers nombres de *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers tems.

L'ancienne Muſique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde, du Pentacorde, de l'Hexacorde, de l'Eptacorde & de l'Octacorde, on n'y admit premièrement que trois *Modes* dont les fondamentales étoient à un *Ton* de diſtance l'une de l'autre. Le plus grave de trois s'appelloit le *Dorien*; le *Phrygien* tenoit le milieu; le plus aigu étoit le *Lydien*. En partageant chacun de ces *Tons* en deux Intervalles, on fit place à deux autres *Modes*, l'Ionien & l'Éolien, dont le premier fut inſéré entre le Dorien & le Phrygien, & le ſecond entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la ſuite le ſyſtême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les Muſiciens établirent, de part & d'autre, de nouveaux *Modes* qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la prépoſition *Hyper*, *ſur*, pour ceux d'en-haut, & la prépoſition *Hypo*, *ſous*, pour ceux d'en-bas. Ainſi le *Mode* Lydien étoit ſuivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ionien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Eolien, & de l'Hyper-Lydien en montant; & après le *Mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Éodien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ionien, & l'Hypo-Dorien en deſcendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius, Auteur Grec. Voyez (*Planche* E) leur ordre & leurs Intervalles exprimés par les noms des Notes de notre Muſique. Mais il faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le ſeul *Mode* qu'on exécutoit dans toute ſon étendue : à meſure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la Voix. Cette obſervation ſert à l'intelligence de quelques paſſages des Anciens, par leſquels ils ſemblent dire que les *Modes* les plus graves avoient un Chant plus aigu; ce qui étoit vrai, en ce que ces Chants s'élevoient davantage au-deſſus de la Tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'eſt furieuſement embarraſſé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *Modes*, Platon en rejettoit pluſieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Ariſtoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit ſeulement treize, ſupprimant les deux plus élevés; ſavoir l'Hyper-Eolien & l'Hyper-Lydien.

Mais dans l'ouvrage qui nous reſte d'Ariſtoxène il en nomme ſeulement ſix, ſur leſquels il rapporte les divers ſentimens qui regnoient déja de ſon tems.

Enfin Ptolomée réduiſoit le nombre de ces *Modes* à ſept; diſant que les *Modes* n'étoient pas introduits dans le deſſein de varier les Chants ſelon le grave & l'aigu; car il eſt évident qu'on auroit pû les multiplier fort au-delà de quinze: mais plûtôt afin de faciliter le paſſage d'un *Mode* à l'autre par des Intervalles conſonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'eſpace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faiſoit comme le centre: en ſorte que le Mixo-Lydien étoit une Quarte au-deſſus, & l'Hypo-Dorien une Quarte au-deſſous; le Phrygien, une Quinte au-deſſus de l'Hypo-Dorien; l'Hypo-Phrygien, une Quarte au-deſſous du Phrygien; & le Lydien, une Quinte au-deſſus de l'Hypo-Phrygien: d'où il paroît, qu'à compter de l'Hypo-Dorien, qui eſt le *Mode* le plus bas, il y avoit juſqu'à l'Hypo-Phrygien l'Intervalle d'un *Ton*; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton*; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un ſemi-*Ton*; de celui-ci au Phrygien, un *Ton*; du Phrygien au Lydien encore un *Ton*; & du Lydien au Mixo-Lydien, un ſemi-*Ton*: ce qui fait l'étendue d'une Septième, en cet ordre:

1..... *Fa*..... Mixo-Lydien.
2..... *Mi*..... Lydien.
3..... *Re*..... Phrygien.
4..... *Ut*..... Dorien.
5..... *Si*..... Hypo-Lydien.
6..... *La*..... Hypo-Phrygien.
7..... *Sol*..... Hypo-Dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *Modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le ſyſtême diatonique d'une Octave, toutes les Cordes qui

la compoſoient ſe trouvant employées. Ce ſont ces ſept *Modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'Hipo-mixo-Lydien, ajoûté, dit-on, par l'Arétin, ſont aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

Telle eſt la notion la plus claire qu'on peut tirer des Tons ou *Modes* de l'ancienne Muſique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu : mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractèriſoient plus particulièrement quant à l'expreſſion. Elles ſe tiroient du genre de Poéſie qu'on mettoit en Muſique, de l'eſpèce d'Inſtrument qui devoit l'accompagner, du Rhythme ou de la Cadence qu'on y obſervoit, de l'uſage où étoient certains Chants parmi certains Peuples, & d'où ſont venus originairement les noms des principaux *Modes*, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ionien, l'Éolien.

Il y avoit encore d'autres ſortes de *Modes* qu'on auroit pû mieux appeller *Styles* ou *genres* de compoſition : tels étoient le *Mode* tragique deſtiné pour le Théâtre, le *Mode* Nomique conſacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes Muſiques, on appelloit auſſi *Modes*, par rapport à la Meſure ou au Tems, certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un ſigne général ; le *Mode* étoit à-peu-près alors ce qu'eſt aujourd'hui la Meſure ; il ſe marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou ſans points, ſuivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajoûta ou ſubſtitua dans la ſuite des lignes perpendiculaires différentes, ſelon le *Mode*, en nombre & en longueur ; & c'eſt de cet antique uſage que nous eſt reſté celui du C & du C barré. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit en ce ſens deux ſortes de *Modes* : le majeur, qui ſe rapportoit à la Note Maxime ; & le mineur, qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre ſe diviſoit en parfait & imparfait.

Le *Mode* majeur parfait ſe marquoit avec trois lignes ou bâtons qui rempliſſoient chacun trois eſpaces de la Portée, & trois autres qui n'en rempliſſoient que deux. Sous ce *Mode* la Maxime valoit trois Longues. (Voy. *Pl. B. Fig.* 2.)

Le *Mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traverſoient chacune trois eſpaces, & deux autres qui

n'en traverſoient que deux ; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. (*Fig.* 3.)

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une ſeule ligne qui traverſoit trois eſpaces ; & la Longue valoit trois Brèves. (*Fig.* 4.)

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traverſoit que deux eſpaces ; & la Longue n'y valoit que deux Bréves. (*Fig.* 5.)

L'abbé Broſſard a mêlé mal-à-propos les Cercles & demi-Cercles avec les figures de ces *Modes*. Ces ſignes réunis n'avoient jamais lieu dans les *Modes* ſimples, mais ſeulement quand les Meſures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'eſt plus en uſage depuis long-tems ; mais il faut néceſſairement entendre ces ſignes pour ſavoir déchiffrer les anciennes Muſiques, en quoi les plus ſavans Muſiciens ſont ſouvent fort embarraſſés.

MODÉRÉ. *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai ; il répond à l'Italien *Andante*. (Voy. ANDANTE.)

MODULATION. *ſ. f.* C'eſt proprement la manière d'établir & traiter le Mode ; mais ce mot ſe prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant ſucceſſivement dans pluſieurs Modes d'une manière agréable à l'oreille & conforme aux règles.

Si le Mode eſt produit par l'Harmonie, c'eſt d'elle auſſi que naiſſent les loix de la *Modulation*. Ces loix ſont ſimples à concevoir, mais difficiles à bien obſerver. Voici en quoi elles conſiſtent.

Pour bien moduler dans un même Ton, il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant, en rebattant plus ſouvent les Cordes eſſentielles & s'y appuyant davantage : c'eſt-à-dire que l'Accord ſenſible, & l'Accord de la Tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais ſous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de Cadences ou de repos que ſur ces deux Accords ou tout au plus ſur celui de la ſous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du Mode ; car on ne peut, ſans le quitter, faire entendre un Dièſe ou un Bémol qui ne lui appartienne pas, ou en rétrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour paſſer d'un Ton à un autre, il faut conſulter

l'analogie, avoit égard au rapport des Toniques, & à la quantité des Cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du Mode majeur. Soit que l'on considere la Quinte de la Tonique, comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports après celui de l'Octave, soit qu'on la considère comme le premier des Sons qui entrent dans la résonnance de cette même Tonique, on trouvera toujours que cette Quinte, qui est la Dominante du Ton, est la Corde sur laquelle on peut établir la Modulation la plus analogue à celle du Ton principal.

Cette Dominante, qui faisoit partie de l'Accord parfait de cette premiere Tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le Son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux Accords. De plus, cette même Dominante portant, ainsi que la Tonique, un Accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux Accords ne diffèrent entr'eux que par la dissonnance, qui de la Tonique passant à la Dominante est la Sixte ajoûtée, & de la Dominante repassant à la Tonique est la Septième. Or ces deux Accords ainsi distingués par la Dissonnance qui convient à chacun, forment, par les Sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'Octave ou Echelle Diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, alterée seulement par un Dièse, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le Ton de la Dominante est donc le premier qui se présente après celui de la Tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même simplicité de rapport que nous trouvons entre une Tonique & sa Dominante, se trouve aussi entre la même Tonique & sa sous-Dominante; car la Quinte que la Dominante fait à l'aigu avec cette Tonique, la sous-Dominante la fait au grave: mais cette sous-Dominante n'est Quinte de la Tonique que par un renversement; elle est directement Quarte en plaçant cette Tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports: car en ce sens la Quarte, dont le rapport est de 3 à 4, suit immédiatement la Quinte, dont le rapport est

de 2 à 3. Que si cette sous-Dominante n'entre pas de même dans l'Accord de la Tonique, en revanche la Tonique entre dans le sien. Car soit *ut mi sol* l'Accord de la Tonique, celui de la sous-Dominante sera *fa la ut*; ainsi c'est *l'ut* qui fait ici liaison, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord sont précisément les deux Dissonnances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante; ce sont, dans l'un & dans l'autre, toutes les mêmes Cordes du Ton principal, à un près. Donnez un bémol à la Note sensible *si*, & toutes les Notes de Ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le Ton de la sous-Dominante n'est donc guères moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être servi de la première *Modulation* pour passer d'un Ton principal *ut* à celui de sa Dominante *sol*, on est obligé d'employer la Seconde pour revenir au Ton principal: car si *sol* est Dominante du Ton d'*ut*, *ut* est sous-Dominante du Ton de *sol*: ainsi l'une de ces *Modulations* n'est pas moins nécessaire que l'autre.

Le troisième Son qui entre dans l'Accord de la Tonique est celui de sa Tierce ou Médiante, & c'est aussi le plus simple des rapports après les deux précédens. $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *Modulation* qui se présente & d'autant plus analogue que deux des Sons de la Tonique principale entrent aussi dans l'Accord mineur de sa Médiante; car le premier Accord étant *ut mi sol*, celui-ci sera *mi sol si*, où l'on voit que *mi* & *sol* sont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *Modulation*, c'est la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le Mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'Echelle pour les deux Modes: or appliquant cette formule à *mi* Mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrième Son *fa* altéré par un Dièse en descendant; mais en montant, on en trouve encore deux autres; savoir, la principale Tonique *ut*, & sa seconde Note *re* qui devient ici Note sensible: il est certain que l'altération de tant de Sons; & sur-tout de la Tonique, éloigne le Mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverse la Tierce comme on a renversé la Quinte,

& qu'on prenne cette Tierce au-dessous de la Tonique sur la sixième Note *la*, qu'on devroit appeller aussi sous-Médiante ou Médiante en dessous, on formera sur ce *la* une *Modulation* plus analogue au Ton principal que n'étoit celle de *mi*; car l'Accord parfait de cette sous-Médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la Médiante, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique; savoir, *ut* & *mi*; & de plus l'Echelle de ce nouveau Ton étant composée, du moins en descendant, des mêmes Sons que celle du Ton principal, & n'ayant que deux Sons altérés en montant, c'est-à-dire, un de moins que l'Echelle de la Médiante, il s'en suit que la *Modulation* de la sixième Note est préférable à celle de cette Médiante; d'autant plus que la Tonique principale y fait une des Cordes essentielles du Mode; ce qui est plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir ensuite.

Voilà donc quatre Cordes *mi fa sol la*, sur chacune desquelles on peut moduler en sortant du Ton majeur d'*ut*. Restent le *re* & le *si*, les deux Harmoniques de la Dominante. Ce dernier, comme Note sensible, ne peut devenir Tonique par aucune bonne *Modulation*, du moins immédiatement: ce seroit appliquer brusquement au même Son des idées trop opposées & lui donner une Harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde Note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la Basse-fondamentale, y moduler en Tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le tems d'oublier la *Modulation*, de l'*ut* qui lui-même y est altéré; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, passer par d'autres Tons intermédiaires, où il seroit dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre suivant pour sortir d'un Ton mineur; la Médiante premièrement, ensuite la Dominante, la sous-Dominante & la sous-Médiante ou sixième Note. Le Mode de chacun de ces Tons accessoires est déterminé par sa Médiante prise dans l'Echelle du Ton principal. Par exemple, sortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler sur sa Médiante, on fait mineur le Mode de cette Médiante, parce que la Dominante *sol* du Ton principal fait Tierce mineure sur cette Mé-

diante *mi*. Au contraire, ſortant d'un Ton mineur *la*, on module ſur ſa Médiante *ut* en Mode majeur, parce que la Dominante *mi* du Ton d'où l'on ſort fait Tierce majeure ſur la Tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces règles, renfermées dans une formule générale, ſont, que les Modes de la Dominante & de la ſous-Dominante ſoient ſemblables à celui de la Tonique, & que la Médiante & la ſixième Note portent le Mode oppoſé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de paſſer du majeur au mineur, & réciproquement, dans un même Ton, on peut auſſi changer l'ordre du mode d'un Ton à l'autre; mais en s'éloignant ainſi de la *modulation* naturelle, il faut ſonger au retour : car c'eſt une règle générale que tout morceau de Muſique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai raſſemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans leſquels on peut paſſer immédiatement; le premier, en ſortant du Mode majeur, & l'autre, en ſortant du Mode mineur. Chaque Note indique une *modulation*, & la valeur des Notes dans chaque exemple indique auſſi la durée rélative convenable à chacun de ces Modes ſelon ſon rapport avec le Ton principal. (Voyez *pl.* B. *Fig.* 6. & 7.)

Ces *Modulations* immédiates fourniſſent les moyens de paſſer par les mêmes règles dans des Tons plus éloignés, & de revenir enſuite au Ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne ſuffit pas de connoître les routes qu'on doit ſuivre; il faut ſavoir auſſi comment y entrer. Voici le ſommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie. Dans la Mélodie, il ne faut, pour annoncer la *Modulation* qu'on a choiſie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on ſort, pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Eſt-on en *ut* majeur : il ne faut que ſonner un *fa* Diéſe pour annoncer le Ton de la Dominante, ou un *ſi* Bémol pour annoncer le Ton de la ſous-Dominante. Parcourez enſuite les Cordes eſſentielles du Ton où vous entrez; s'il eſt bien choiſi, votre *Modulation* ſera toujours bonne & régulière.

Dans l'Harmonie, il y a un peu plus de difficulté : car comme il faut que le changement de Ton ſe faſſe en mê-

me tems dans toutes les Parties, on doit prendre garde à l'Harmonie & au Chant, pour éviter de ſuivre à la fois deux différentes *Modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proſcription des deux Quintes conſécutives a cette régle pour principe : en effet, on ne peut guéres former entre deux parties pluſieurs Quintes juſtes de ſuite ſans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, pluſieurs prétendent qu'il ſuffit de former l'Accord parfait de ſa Tonique, & cela eſt indiſpenſable pour donner le Mode ; mais il eſt certain que le Ton ne peut être bien déterminé que par l'Accord ſenſible ou dominant : il faut donc faire entendre cet accord en commençant la nouvelle *Modulation*. La bonne règle ſeroit que la Septième ou Diſſonnance mineure y fut toujours préparée, au moins la première fois qu'on la fait entendre ; mais cette règle n'eſt pas praticable dans toutes les *Modulations* permiſes, & pourvu que la Baſſe-Fondamentale marche par Intervalles conſonnans, qu'on obſerve la liaiſon harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les fauſſes Relations, la *Modulation* eſt toujours bonne. Les Compoſiteurs donnent pour une autre règle de ne changer de Ton qu'après une Cadence parfaite ; mais cette règle eſt inutile, & perſonne ne s'y aſſujettit.

Toutes les manières poſſibles de paſſer d'un Ton dans un autre ſe réduiſent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur ; leſquelles on trouvera énoncées par une Baſſe-fondamentale pour chaque *modulation* dans la *Planche* B. *Figure* 8. S'il y a quelqu'autre *Modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *Modulation* ne ſoit Enharmonique, elle eſt mauvaiſe infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

MODULER. *v. n.* C'eſt compoſer ou préluder ſoit par écrit, ſoit ſur un Inſtrument, ſoit avec la Voix, en ſuivant les règles de la *Modulation*. (Voyez MODULATION.)

MŒURS. *ſ. f.* Partie conſidérable de la Muſique des Grecs appellée par eux *Hermoſmenon*, laquelle conſiſtoit à connoître & choiſir le bien-ſéant en chaque Genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque ſentiment, à chaque objet, à chaque caractère toutes les formes dont il étoit ſuſceptible ; mais les obligeoit de ſe borner à ce qui étoit convenable au ſujet, à l'occaſion, aux perſonnes, aux cir-

conſtances. Les *Mœurs* conſiſtoient encore à tellement accorder & proportionner dans une Pièce toutes les Parties de la Muſique, le Mode, le Tems, le Rhythme, la Mélodie, & même les changemens, qu'on ſentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laiſſât point de diſparate, & le rendit parfaitement un. Cette ſeule Partie, dont l'idée n'eſt pas même connue dans notre Muſique, montre à quel point de perfection devoit être porté un Art où l'on avoit même réduit en règles ce qui eſt honnête, convenable & bienſéant.

MOINDRE. *adj.* (Voyez MINIME.)

MOL. *adj.* Épithète que donnent Ariſtoxène & Ptolomée à une eſpèce du Genre Diatonique & à une eſpèce du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la Muſique moderne, le mot *Mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *Bémol* ou B. *mol*, par oppoſition au mot *Bécarre*, qui jadis s'appelloit auſſi B. *dur*.

Zarlin cependant appelle Diatonique *Mol* une eſpèce du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE. *ſ. m.* Inſtrument ayant une ſeule Corde qu'on diviſe à volonté par des Chevalets mobiles, lequel ſert à trouver les rapports des Intervalles & toutes les diviſions du Canon Harmonique. Comme la Partie des Inſtrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus longtems de celui-ci.

MONODIE. *ſ. f.* Chant à voix ſeule, par oppoſition à ce que les Anciens appelloient *Chorodies*, ou Muſiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE. *ſ. m.* Scène d'Opéra où l'Acteur eſt ſeul & ne parle qu'avec lui-même. C'eſt dans les *Monologues* que ſe déploient toutes les forces de la Muſique; le Muſicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de ſon génie, ſans être gêné dans la longueur de ſes morceaux par la préſence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés, qui font un ſi grand effet dans les Opera Italiens, n'ont lieu que dans les *Monologues*.

MONOTONIE. *ſ. f.* C'eſt, au propre, une Pſalmodie ou un Chant qui marche toujours ſur le même Ton; mais ce mot ne s'emploie guères que dans le figuré.

MONTER. *v. n.* C'eſt faire ſuccéder les Sons du bas en haut; c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu. Cela ſe préſente à l'œil par notre manière de noter.

MOTIF. *ſ. m.* Ce mot franciſé de l'Italien *motivo* n'eſt guère employé dans le ſens technique que par les Compoſiteurs. Il ſignifie l'idée primitive & principale ſur laquelle le Compoſiteur détermine ſon ſujet & arrange ſon deſſein. C'eſt le *Motif* qui, pour ainſi dire, lui met la plume à la main pour jetter ſur le papier telle choſe & non pas telle autre. Dans ce ſens le *Motif* principal doit être toujours préſent à l'eſprit du Compoſiteur, & il doit faire en ſorte qu'il le ſoit auſſi toujours à l'eſprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorſqu'il perd ſon *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun ſens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *Motif*, qui n'eſt que l'idée principale de la Pièce, il y a des *Motifs* particuliers, qui ſont les idées déterminantes de la Modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques, & ſur ces idées, que l'on preſſent dans l'exécution, l'on juge ſi l'Auteur a bien ſuivi ſes *Motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive ſouvent à ceux qui procédent Note après Note, & qui manquent de ſavoir ou d'invention. C'eſt dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Candence, *Motif* de changement de Mode, &c.

MOTTET. *ſ. m.* Ce mot ſignifioit anciennement une compoſition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art; & cela ſur une période fort courte: d'où lui vient, ſelon quelques-uns, le nom de *Mottet*, comme ſi ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Pièce de Muſique faite ſur des paroles Latines à l'uſage de l'Egliſe Romaine, comme Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, &c. Et tout cela s'appelle, en générale, Muſique Latine.

Les François réuſſiſſent mieux dans ce genre de Muſique que dans la Françoiſe, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop ſur le mot. En général, la Muſique Latine n'a pas aſſez de gravité pour l'uſage auquel elle eſt deſtinée. On n'y doit point re-

chercher l'imitation comme dans la Muſique théâtrale : les Chants ſacrés ne doivent point repréſenter le tumulte des paſſions humaines, mais ſeulement la Majeſté de celui à qui ils s'adreſſent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puiſſent dire les paroles, toute autre expreſſion dans le Chant eſt un contre-ſens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Égliſes la Muſique au Plain-Chant.

Les Muſiciens du treizième & du quatorzième ſiècle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres auſſi étranges, cauſent ſouvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuſcrits de Muſique, laquelle ne s'écrivoit pas en partition comme à préſent.

MOUVEMENT. *ſ. m.* Degré de viteſſe ou de lenteur que donne à la Meſure le caractère de la Pièce qu'on exécute. Chaque eſpèce de Meſure a un *Mouvement* qui lui eſt le plus propre & qu'on déſigne en Italien par ces mots, *Tempo giuſto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Preſto*; & ces mots ſe rendent en françois par les ſuivans, *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*, *Vîte*. Il faut cependant obſerver que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de préciſion dans la muſique Françoiſe, les mots qui le déſignent y ont un ſens beaucoup plus vague que dans la Muſique Italienne.

Chacun de ces Degrés ſe ſubdiviſe & ſe modifie encore en d'autres, dans leſquels il faut diſtinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de viteſſe ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Preſtiſſimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractère & l'expreſſion de l'Air, comme *Agitato*, *Vivace*, *Guſtoſo*, *Conbrio*, &c. Les premiers peuvent être ſaiſis & rendus par tous les Muſiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du ſentiment & du goût qui ſentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *Mouvemens* lents conviennent aux paſſions triſtes, & les *Mouvemens* animés aux paſſions gaies, il y a pourtant ſouvent des modifications par leſquelles une paſſion parle ſur le ton d'une autre : il eſt vrai,

toutefois, que la gaieté ne s'exprime guère avec lenteur; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

MOUVEMENT est encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave: ainsi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la Basse & le Dessus par *Mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des Parties doit monter, tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux Parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *Mouvement oblique* celui où l'une des Parties reste en place, tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxène, distingue généralement, dans la Voix humaine, deux sortes de *Mouvement*; savoir, celui de la Voix parlante, qu'il appelle *Mouvement continu*, & qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait; & celui de la Voix chantante, qui marche par Intervalles déterminés, & qu'il appelle *Mouvement diastématique* ou *Intervallatif*.

MUANCES. *f. f.* On appelle ainsi les diverses manières d'appliquer aux Notes les syllabes de la Gamme, selon les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, & selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, & qu'il y a sept Notes à nommer dans une Octave, il falloit nécessairement répéter le nom de quelque Note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux Notes entre lesquelles se trouvoit un des semi-Tons. Ces noms déterminoient en même tems ceux des Notes les plus voisines, soit en montant, soit en descendant. Or comme les deux semi-Tons sont sujets à changer de place dans la Modulation, & qu'il y a dans la Musique une multitude de manières différentes de leur appliquer les six mêmes syllabes, ces manières s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes Notes y changeoient incessamment de noms. (Voyez GAMME.)

Dans le siécle dernier on ajoûta en France la syllabe *si* aux six premières de la Gamme de l'Arétin. Par ce moyen la septième Note de l'Échelle se trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent proscrites de la Musique Françoise; mais chez toutes les autres Nations, où, selon l'esprit du métier, les Musiciens prennent toujours leur vieille

vieille routine pour la perfection de l'Art, on n'a point adopté le *ſi*; & il n'y a apparence qu'en Italie, en Eſpagne, en Allemagne, en Angleterre, les *muances* ſerviront long-tems encore à la déſolation des commençans.

MUANCES, dans la Muſique ancienne. (Voyez MUTATIONS.)

MUSETTE. *ſ. f.* Sorte d'Air convenable à l'Inſtrument de ce nom, dont la Meſure eſt à deux ou trois Tems, le caractère naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une Baſſe pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *muſette*, & qu'on appelle à cauſe de cela Baſſe de *muſette*. Sur ces Airs on forme des Danſes d'un caractère convenable, & qui portent auſſi le nom de *muſettes*.

MUSICAL. *adj.* Appartenant à la Muſique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICALEMENT. *adv.* D'une manière Muſicale, dans les règles de la Muſique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICIEN. *ſ. m.* Ce nom ſe donne également à celui qui compoſe la Muſique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle auſſi *Compoſiteur*. Voyez ce mot.

Les anciens Muſiciens étoient des Poëtes, des Philoſophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stéſichore, *&c.* Auſſi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *muſicien* celui qui pratique ſeulement la Muſique par le miniſtère ſervile des doigts & de la voix; mais celui qui poſſede cette ſcience par le raiſonnement & la ſpéculation. Et il ſemble, de plus, que pour s'élever aux grandes expreſſions de la Muſique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des paſſions humaines & du langage de la nature. Cependant les *muſiciens* de nos jours, bornés, pour la plûpart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne ſeront guère offenſés, je penſe, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philoſophes.

MUSIQUE. *ſ. f.* Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet Art devient une ſcience & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaiſons & les raiſons des affections qu'elles nous cauſent. Ariſtde Quintilien définit la *muſique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouve-

mens. Il n'eſt pas étonnant qu'avec des définitions ſi vagues & ſi générales les Anciens aient donné une étendue prodigieuſe à l'Art qu'ils définiſſoient ainſi.

On ſuppoſe communément que le mot de *muſique* vient de *muſa*, parce qu'on croit que les Muſes ont inventé cet Art : mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Egyptien, prétendant que c'eſt en Egypte que la *muſique* a commencé à ſe rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la première idée du Son que rendoient les roſeaux qui croiſſent ſur les bords du Nil, quand le vent ſouffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en ſoit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art eſt certainement plus près de l'homme, & ſi la parole n'a pas commencé par du Chant, il eſt ſûr, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *muſique* ſe diviſe naturellement en *muſique théorique* ou *ſpéculative*, & en *muſique pratique*.

La *muſique* ſpéculative eſt, ſi l'on peut parler ainſi, la connoiſſance de la matière muſicale ; c'eſt-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons ſont ſuſceptibles ; rapports qui, comprenant toutes les combinaiſons poſſibles de la Muſique & des Sons, ſemblent comprendre auſſi toutes les cauſes des impreſſions que peut faire leur ſucceſſion ſur l'oreille & ſur l'ame.

La *muſique* pratique eſt l'Art d'appliquer & mettre en uſage les principes de la ſpéculative ; c'eſt-à-dire, de conduire & diſpoſer les Sons par rapport à la conſonnance, à la durée, à la ſucceſſion, de telle ſorte que le tout produiſe ſur oreille l'effet qu'on s'eſt propoſé : c'eſt cet Art qu'on appelle *Compoſition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Inſtrumens, qu'on appelle *Exécution*, c'eſt la partie purement méchanique & opérative, qui, ſuppoſant ſeulement la faculté d'entonner juſte les Intervalles, de marquer juſte les durées, de donner aux Sons le degré preſcrit dans le ton, & la valeur preſcrite dans le tems, ne demande en rigueur d'autre connoiſſance que celle des caractères de la *muſique*, & l'habitude de les exprimer.

La *muſique* ſpéculative ſe diviſe en deux parties ; ſavoir, la connoiſſance du rapport des Sons ou de leurs In-

tervalles, & celle de leurs durées relatives ; c'eſt-à-dire, de la Meſure & du Tems.

La première eſt proprement celle que les Anciens ont appellée *muſique harmonique*. Elle enſeigne en quoi conſiſte la nature du Chant & marque ce qui eſt conſonnant, diſſonnant, agréable ou déplaiſant dans la Modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverſes manières dont les Sons affectent l'oreille par leur tymbre, par leur force, par leurs Intervalles, ce qui s'applique également à leur Accord & à leur ſucceſſion.

La ſeconde a été appellée *Rhythmique*, parce qu'elle traite des Sons eu égard au tems & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *mètre*, des Meſures longues & courtes, vives & lentes, des Tems & des diverſes parties dans leſquelles on les diviſe, pour y appliquer la ſucceſſion des Sons.

La *muſique pratique* ſe diviſe auſſi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *muſique harmonique*, & que les Anciens appelloient *mélopée*, contient les règles pour combiner & varier les Intervalles conſonnans & diſſonnans d'une manière agréable & harmonieuſe. (Voyez MÉLOPÉE.)

La ſeconde, qui répond à la *muſique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les règles pour l'application des Tems, des Pieds, des Meſures ; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre diviſion de la *muſique*, en tant qu'elle a pour objet le Mouvement muet ou ſonore, & ſans la diſtinguer en ſpéculative & pratique, il y trouve les ſix Parties ſuivantes : la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danſe ; la *métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers ; l'*Organique*, pour la pratique des Inſtrumens ; la *Poétique*, pour les Tons & l'Accent de la Poéſie ; l'*Hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes ; & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *muſique* ſe diviſe aujourd'hui plus ſimplement en *mélodie* & en *Harmonie* ; car la Rhythmique n'eſt plus rien pour nous, & la Métrique eſt très-peu de choſe, attendu que nos Vers, dans le Chant, prennent preſque unique-

ment leur Mesure de la *musique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la mélodie, on dirige la succession des Sons de manière à produire des Chants agréables. (Voyez MÉLODIE, CHANT, MODULATION.)

L'Harmonie consiste à unir à chacun des Sons d'une succession regulière deux ou plusieurs autres Sons, qui frappant l'oreille en même tems, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviser la *musique* en *naturelle* & *imitative*. La première, bornée au seul physique des Sons & n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, & ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la Musique des Chansons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne sont que des combinaisons de Sons mélodieux, & en général toute musique qui n'est qu'Harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, &, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes imitations, & porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette musique vraiment lyrique & théâtrale étoit celle des anciens Poëmes, & c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant sur nos Théâtres. Ce n'est que dans cette *musique* & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens Ecrivains different beaucoup entr'eux sur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *musique*. En général, ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non-seulement sous le nom de *musique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la Danse, le Geste, la Poésie, mais même la collection de toutes les sciences. Hermès définit la *musique*, la connoissance de l'ordre de toutes choses. C'étoit aussi la doctrine de l'Ecole de Pythagore & de celle de Platon,

qui enſeignoient que tout dans l'Univers étoit *muſique*. Selon Héſychius, les Athéniens donnoient à tous les Arts le nom de *muſique*; & tout cela n'eſt plus étonnant depuis qu'un Muſicien moderne a trouvé dans la *muſique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les ſciences.

De-là toutes ces *muſiques* ſublimes dont nous parlent les Philoſophes : *muſique* divine, *muſique* des hommes, *muſique* céleſte, *muſique* terreſtre, *muſique* active, *muſique* contemplative, *muſique* énonciative, intellective, otatoire, *&c.*

C'eſt ſous ces vaſtes idées qu'il faut entendre pluſieurs paſſages des anciens ſur la *muſique*, qui ſeroient inintelligibles dans les ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *muſique* a été l'un des premiers Arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du Genre Humain. Il eſt très-vraiſemblable auſſi que la *muſique* Vocale a été trouvée avant l'Inſtrumentale, ſi même il y a jamais eu parmi les Anciens une *muſique* vraiment Inſtrumentale; c'eſt-à-dire, faite uniquement pour les Inſtrumens. Non-ſeulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun Inſtrument, ont dû faire des obſervations ſur les différens Tons de leur voix; mais ils ont dû apprendre de bonne heure, par le concert naturel des oiſeaux, à modifier leur voix & leur goſier d'une manière agréable & mélodieuſe. Après cela, les Inſtrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres Auteurs en attribuent l'invention à l'obſervation du ſifflement des vents dans les roſeaux ou autres tuyaux des plantes. C'eſt auſſi le ſentiment de Lucrèce.

At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multò, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines poſſint, aureiſque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum ſibila primùm
Agreſteis docuêre cavas inflare cicutas.

À l'égard des autres ſortes d'Inſtrumens, les Cordes ſonores ſont ſi communes que les hommes en ont dû obſer-

ver de bonne heure les différens Tons ; ce qui a donné naissance aux Instrumens à Corde. (Voyez CORDE.)

Les Instrumens qu'on bat pour en tirer du Son, comme les Tambours & les Tymballes, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *musique* réduite en Art. Sans remonter au-delà du déluge, plusieurs Anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grèce la Musicienne Hermione ou Harmonie ; d'où il s'en suivroit que cet Art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque sur la *musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée ; dans un autre, Sotérique dit que c'est Apollon ; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe : on ne s'accorde guères sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs succédèrent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des règles à la *musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers Modes. Enfin l'on ajoûte Thalès, & Thamiris qu'on dit avoir été l'inventeur de la *musique* instrumentale.

Ces grands Musiciens vivoient la plûpart avant Homère. D'autres plus modernes sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Simmicus & Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *musique*.

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet Art, du tems de Darius Hystaspes. Epigonius inventa l'Instrument de quarante Cordes qui portoit son nom. Simmicus inventa aussi un Instrument de trente-cinq Cordes appellé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la flûte & y ajoûta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoûtant une nouvelle Corde ; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des Instrumens de *musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les Instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *musique* étoit dans la plus grande estime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le Ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'Etat; & il prétend qu'on peut assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence & les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens a ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air est triste & froid; que ceux de Cynete, qui négligèrent la *musique*, surpassèrent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vû de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernoit les Dieux & les héros, les vies & les actions des hommes illustres étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Chœurs au son des Instrumens; & nous voyons, par nos Livres sacrés, que tels étoient, dès les premiers tems, les usages des Israélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la Morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à se faire un langage digne d'elles.

La *musique* faisoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la

vertu. Selon ces Philosophes, notre ame n'étoit, pour ainsi dire, formée que d'Harmonie, & ils croyoient rétablir, par le moyen de l'Harmonie sensuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame; c'est-à-dire, celle qui, selon eux, existoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorsqu'elle habitoit les Cieux.

La *musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance & de majesté, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'attestées par les plus judicieux Historiens & par les plus graves Philosophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien, & les calmoit par le Mode Lydien, une *musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Erric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute, ces malheureux étoient moins sensibles que leur Prince à la *musique*; autrement il eût pû courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que, sous Henri III, le Musicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuse sur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtisan qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son Souverain: mais le Musicien se hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le Musicien Claudin avoit pû savoir exactement en quoi consistoient le Mode Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps, témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajoûter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'étoit point affecté, & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif. On lit aussi dans l'Histoire de l'Académie des Sciences de Paris qu'un Musicien fut guéri d'une violente fièvre par un Concert qu'on fit dans sa Chambre.

Les Sons agiſſent même ſur les corps inanimés, comme on le voit par le frémiſſement & la réſonnance d'un corps ſonore au ſon d'un autre avec lequel il eſt accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui briſoit un verre au ſon de ſa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémiſſoit au ſon d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Merſenne parle auſſi d'une ſorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pû faire un tremblement de terre. Boyle ajoûte que les ſtalles tremblent ſouvent au ſon des Orgues; qu'il les a ſenti frémir ſous ſa main au ſon de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a aſſuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier d'une Égliſe de Reims qui s'ébranle ſenſiblement au ſon d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers reſtent immobiles; mais ce qui ravit au ſon l'honneur du merveilleux, eſt que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la Cloche.

Tous ces exemples, dont la plûpart appartiennent plus au ſon qu'à la *muſique*, & dont la Phyſique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & preſque divins que les Anciens attribuent à la *muſique*. Pluſieurs Auteurs ſe ſont tourmentés pour tâcher d'en rendre raiſon. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie ſur l'exagération des Auteurs. D'autres en font honneur ſeulement à la Poéſie. D'autres ſuppoſent que les Grecs, plus ſenſibles que nous par la conſtitution de leur climat ou par leur manière de vivre, pouvoient être émus de choſes qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *muſique* qui les a produits: il n'y voit rien que de mauvais racleurs de Village n'aient pû faire, ſelon lui, tout auſſi bien que les premiers Muſiciens du monde.

La plûpart de ces ſentimens ſont fondés ſur la perſuaſion où nous ſommes de l'excellence de notre *muſique*, & ſur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris eſt-il lui-même auſſi bien fondé que nous le prétendons? C'eſt ce qui a été examiné bien des fois, & qui,

vû l'obscurité de la matière & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son Traité *de viribus cantûs & rhythmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le Lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *musique* ancienne. Le P. Kircher & M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la Planche C deux morceaux de *musique* Grecque, traduits en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *musique* sur de tels échantillons? Je les suppose fideles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la langue Grecque: qu'ils réfléchissent qu'un Italien est juge incompétent d'un Air françois, qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne; puisqu'il compare les tems & les lieux, & qu'il prononce s'il l'ose.

Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples, j'ai transcrit aussi dans la Planche un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Persan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chansons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos règles, & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs.

J'ai ajoûté dans la même Planche le célèbre *Rans-des-Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances

qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappellant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *musique* alors n'agit point précisément comme *musique*, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain.

La manière dont les Anciens notoient leur *musique* étoit établie sur un fondement très-simple, qui étoit le rapport des chiffres; c'est-à-dire, par les lettres de leur Alphabet: mais au lieu de se borner, sur cette idée, à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différents dont ils embrouillèrent gratuitement leur *musique*; en sorte qu'ils avoient autant de manières de noter que de Genres & de Modes. Boëce prit dans l'alphabet Latin des caractères correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduisit l'usage des Portées; (Voyez PORTÉE.) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points; (Voyez NOTES.) désignant par leur position, l'élevation ou l'abaissement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention est antérieure à Gui; & en effet, je n'ai pas vû dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue: mais il inventa la Gamme, & appliqua aux Notes de son Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl. G. Fig. 2.*) Enfin cet homme né pour la *musique* inventa différens Instrumens appellés *Polyplectra*, tels que le Clavecin, l'Epinette, la Vielle, *&c.* (Voyez GAMME.)

Les caractères de la *musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur derniere augmentation considérable en 1330; tems où l'on dit que Jean de Muris, appellé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muriâ*, Docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou

la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, &c. Mais ce ſentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par ſon Traité de *Muſique*, intitulé *Speculum Muſicæ*, que j'ai eu le courage de lire preſque entier, pour y conſtater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reſte ce grand Muſicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent auſſi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Laſus eſt, ou paroît être, comme il eſt dit ci-deſſus, le premier qui ait écrit ſur la *Muſique*: mais ſon ouvrage eſt perdu, auſſi-bien que pluſieurs autres livres des Grecs & des Romains ſur la même matière. Ariſtoxène, diſciple d'Ariſtote & chef de ſecte en *Muſique*, eſt le plus ancien Auteur qui nous reſte ſur cette ſcience. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Ariſtide Quintilien écrivoit après Ciceron. Alypius vient enſuite; puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces ſept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue ſur la *Muſique*. Ptolomée, célèbre Mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le tems de l'Empereur Antonin. Cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Ariſtoxéniens. Longtems après, Manuel Bryennius écrivit auſſi ſur le même ſujet.

Parmi les Latins, Boëce a écrit du tems de Théodoric; & non loin du même tems, Martianus, Caſſiodore & Saint Auguſtin.

Les Modernes ſont en grand nombre. Les plus connus ſont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Merſenne, Parran, Perrault, Wallis, Deſcartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Valloti; enfin M. Tartini, dont le livre eſt plein de profondeur, de genie, de longueurs & d'obſcurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de ſingulier, qu'ils ont fait une grande fortune ſans avoir été lus de perſonne. Cette lecture eſt d'ailleurs devenue abſolument ſuperflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le

ſyſtême de la Baſſe-fondamentale, la ſeule choſe utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Muſicien.

MUTATIONS ou MUANCES. Μεταβολαί. On appelloit ainſi, dans la *muſique* ancienne, généralement tous les paſſages d'un ordre ou d'un ſujet de Chant à un autre. Ariſtoxène définit la *mutation* une eſpèce de paſſion dans l'ordre de la Mélodie; Bacchius, un changement de ſujet, ou la tranſpoſition du ſemblable dans un lieu diſſemblable; Ariſtide Quintilien, une variation dans le ſyſtême propoſé, & dans le caractère de la voix; Martianus Cappella une tranſition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obſcures & trop gérérales, ont beſoins d'être éclaircies par les diviſions; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux ſur ces diviſions que ſur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *mutations* pouvoient ſe réduire à cinq eſpèces principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorſque le Chant paſſoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réciproquement. 2°. Dans le ſyſtême, lorſque la Modulation uniſſoit deux tétracordes disjoints ou en ſéparoit deux conjoints; ce qui revient au paſſage du Béquarre au Bémol, & reciproquement. 3°. Dans le Mode, quand on paſſoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien, & réciproquement, *&c.* 4°. Dans le Rhythme, quand on paſſoit du vîte au lent, ou d'une Meſure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélopée, lorſqu'on interrompoit un Chant grave, ſerieux, magnifique, par un Chant enjoué, gai, impétueux, *&c.*

N.

NATUREL. *adj.* Ce mot en Musique a plusieurs sens. 1°. Musique *Naturelle* est celle que forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle qui s'exécute avec des Instrumens. 2°. On dit qu'un Chant est *Naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est *Naturelle*, quand elle a peu de renversemens, de Dissonnances ; qu'elle est produite par les Cordes essentielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement. 4°. Enfin la signification la plus commune de ce mot, & la seule dont l'Abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux Tons ou Modes dont les Sons se tirent de la Gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un Mode *Naturel* est celui où l'on n'emploie ni Dièse ni Bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul Ton *Naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* Tierce majeure ; mais on étend le nom de *Naturels* à tous les Tons dont les Cordes essentielles, ne portant ni Dièses ni Bémols, permettent qu'on n'arme la Clef ni de l'un ni de l'autre : tels sont les Modes majeurs de *G* & de *F*, les Modes mineurs d'*A* & de *D*, *&c.* (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant si fréquens & les Modulations si serrées que, de quelque manière qu'on armât la Clef pour un Mode, on n'épargneroit ni Dièses ni Bémols pour les autres, & l'on se jetteroit, pour la suite de la Modulation, dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les Notes altérées à la Clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voyez RÉCITATIF.)

Solfier au *Naturel*, c'est solfier par les noms *Naturels* des Sons de la Gamme ordinaire, sans égard au ton où l'on est. (Voyez SOLFIER.)

NETE. *f. f.* C'étoit dans la Musique Grecque la qua-

trième Corde ou la plus aiguë de chacun des trois Tétracordes qui ſuivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troiſième Tétracorde étoit conjoint avec le ſecond, c'étoit le Tétracorde Synnéménon, & ſa *Nete* s'appelloit *Nete Synnéménon.*

Ce troiſième Tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou ſéparé du ſecond par l'Intervalle d'un *Ton* & ſa *Nete* s'appelloit *Nete-diezeugménon.*

Enfin le quatrième Tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, ſa *Nete* s'appelloit auſſi toujours *Nete-Hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *Néte* ni l'un ni l'autre : la quatrième Corde du premier, étant toujours la première du ſecond, s'appelloit Hypate-Méſon ; & la quatriéme Corde du ſecond, formant le milieu du ſyſtême s'appelloit Mèſe.

Nete, dit Boëce, *quaſi neate*, *id eſt*, *inferior* ; car les Anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les Sons aigus.

NETOIDES. Sons aigus. (Voyez Lepsis.)

NEUME. ſ. f. Terme de Plain-Chant. La *Neume* eſt une eſpèce de courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle ſe fait à la fin d'une Antienne par une ſimple variété de Sons & ſans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autoriſent ce ſingulier uſage ſur un paſſage de Saint Auguſtin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adreſſer des Chants confus de jubilation. „ Car à qui convient une „ telle jubilation ſans paroles, ſi ce n'eſt à l'Etre ineffable ? „ & comment célébrer cet Etre ineffable, lorſqu'on ne „ peut ni ſe taire, ni rien trouver dans ſes tranſports qui „ les exprime, ſi ce n'eſt des Sons inarticulés " ?

NEUVIEME. *ſ. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvième*, parce qu'il faut former neuf Tons conſécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ſes deux termes à l'autre. La *Neuvième* eſt majeure ou mineure, comme la Seconde dont elle eſt la Réplique. (Voyez Seconde.)

Il y a un Accord par ſuppoſition qui s'appelle Accord de *Neuvième*, pour le diſtinguer de l'Accord de Seconde, qui

ſe prepare, s'accompagne & ſe ſauve différemment. L'Accord de *Neuvième* eſt formé par un Son mis à la Baſſe, une Tierce au-deſſous de l'Accord de Septième; ce qui fait que la Septième elle-même fait *Neuvième* ſur ce nouveau Son. La *Neuvième* s'accompagne, par conſequent, de Tierce, de Quinte, & quelquefois de Septième. La quatrième Note du Ton eſt généralement celle ſur laquelle cet Accord convient le mieux; mais on la peut placer partout dans des entrelacemens Harmoniques. La Baſſe doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvième*; la Partie qui fait la *Neuvième* doit ſyncoper, & ſauve cette *Neuvième* comme une Septième en deſcendant Diatoniquement d'un Degré ſur l'Octave, ſi la Baſſe reſte en place, ou ſur la Tierce, ſi la Baſſe deſcend de Tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En Mode mineur l'Accord ſenſible ſur la Médiante perd le nom d'Accord de *Neuvième* & prend celui de Quinte ſuperflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)

NIGLARIEN. *adj.* Nom d'un Nome ou chant d'une Mélodie efféminée & molle, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

NOELS. Sortes d'Airs deſtinés à certains Cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les Airs des *Noëls* doivent avoir un caractère champêtre & paſtoral convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jéſus dans la Crèche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une Corde Sonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la Corde entiere. Par exemple, ſi de deux Cordes dont l'une ſera triple de l'autre, on fait ſonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme Corde entiere, mais par l'uniſſon de la plus petite; parce qu'alors cette grande Corde, au lieu de vibrer dans ſa totalité, ſe diviſe, & ne vibre que par chacun de ſes tiers. Les points immobiles qui ſont les diviſions & qui tiennent en quelque ſorte lieu de Chevalets ſont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration eſt la plus grande & ou la Corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si,

Si, au lieu de faire sonner une autre Corde plus petite, on divise la grande au point d'une de ses aliquotes par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujettir, le même cas arrivera encore en faisant sonner une des deux parties; car alors les deux résonneront à l'unisson de la petite, & l'on verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient seulement une aliquote commune; alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune; alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle, & faire résonner la Corde entière.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie, d'une manière très-sensible, en mettant sur la Corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *Nœuds*, & l'autre au milieu des *Ventres*; car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* rester en place. (Voyez *Pl.* M. *Fig.* 6.)

NOIRE. *f. f.* Note de Musique qui se fait ainsi ou ainsi , & qui vaut deux Croches ou la moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes Musiques on se servoit de plusieurs sortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en lozange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le Plain-Chant; mais dans la Musique on ne se sert plus que de la *Noire* à queue. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

NOME. *f. m.* Tout chant déterminé par des règles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *Nome*.

Les *Nomes* empruntoient leur dénomination; 1°. ou de certains peuples; *Nome* Eolien, *Nome* Lydien: 2°. ou de la Nature du Rhythme; *Nome* Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque: 3°. ou de leurs inventeurs; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymnestant: 4°. ou de leurs sujets; *Nome* Pythien, *Nome* Comique: 5°. ou enfin de leur Mode;

Nome Hypatoïde ou grave, *Nome* Nétoïde ou aigu, &c.

Il y avoit des *Nomes* bipartites qui se chantoient sur deux Modes ; il y avoit même un *Nome* appellé Tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, & qui se chantoit sur trois Modes, savoir le Dorien, le Phrygien, & le Lydien. (Voyez CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de Chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez CHANSON.)

NOMIQUE. *adj.* Le Mode *Nomique* ou le genre de style Musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Apollon Dieu des Vers & des Chansons, & l'on tâchoit d'en rendre les Chants brillans & dignes du Dieu auquel ils étoient consacrés. (Voyez MODE, MELOPÉE, STYLE.)

NOMS des Notes. (Voyez SOLFIER.)

NOTES. *f. f.* Signes ou caractères dont on se sert pour Noter, c'est-à-dire, pour écrire la Musique.

Les Grecs se servoient des lettres de leur Alphabet pour noter leur musique. Or comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand système, qui dans un même Mode n'étant que de deux Octaves, n'excédoit pas le nombre de seize Sons, il sembleroit que l'Alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer, puisque leur Musique n'étant autre chose que leur Poësie notée, le Rhythme étoit suffisamment déterminé par le mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues & de signes propres à la Musique ; car, bien que par surabondance ils eussent aussi des caractères pour marquer les divers pieds, il est certain que la Musique vocale n'en avoit aucun besoin, & la Musique instrumentale n'étant qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens, n'en avoit pas besoin non plus, lorsque les paroles étoient écrites ou que le Symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrémité & tantôt au milieu du troisième Tétracorde selon le lieu où se faisoit la Disjonction, (voyez ce mot,) on donnoit à chacun de ces Sons des noms & des signes qui marquoient ces diverses situations ; secondement que ces seize Sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de communs aux trois & de propres à chacun, & qu'il falloit.

par conséquent, des *Notes* pour exprimer ces différences ; troisièmement, que la Musique se notoit pour les Instrumens autrement que pour les Voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Instrumens à Cordes une tablature qui ne ressemble en rien à celle de la Musique ordinaire ; enfin, que les Anciens ayant jusqu'à quinze Modes différens, selon le dénombrement d'Alypius, (voyez MODE) il fallut approprier des caractères à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire. De-là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *Notes* ; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers sens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres Π, ㄩ, ㄇ, ㄧ, π, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *Notes* : nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la Musique seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caractères, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions : ainsi le même caractère qui marque la Proslambanomène du Mode Lydien, marque la Parypate-Meson du Mode Hypo-Iastien, l'Hypate-Méson de l'Hypo-Phrygien, le Lycharos Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iastien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois aussi la *Note* change, quoique le Son reste le même ; comme, par exemple, la Proslambanomène de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même signe dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phrygien, & Hypo-Dorien, & un autre même signe dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 1.) la Table des *Notes* du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus usité ; ces *Notes* ayant été préférées à celles des autres Modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exem-

ples qu'il donne dans son ouvrage ; & la Musique des Grecs n'étant plus en usage, cette Table suffit aussi pour désabuser le Public, qui croit leur manière de noter tellement perdue que cette Musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire : mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger ; voilà ce qui n'est plus possible à personne & qui ne le deviendra jamais. En toute Musique, ainsi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire sont deux choses très-différentes. Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent aussi la Musique avec les lettres de leur Alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *Notes* ; le Genre Enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué, & plusieurs Modes n'étant plus en usage. Il paroît que Boëce établit l'usage de quinze lettres seulement, & Grégoire Evêque de Rome, considérant que les rapports des Sons sont les mêmes dans chaque Octave, réduisit encore ces quinze *Notes* aux sept premières lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une Octave à l'autre.

Enfin dans l'onzième siècle un Bénédictin d'Arezzo, nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servoit de Clef. Dans la suite on grossit ces points, on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes & ces espaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *Notes* voyez SOLFIER.

Les *Notes* n'eurent, durant un certain tems, d'autre usage que de marquer les Degrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues & brèves sur lesquelles on les chantoit : c'est à-peu-près dans cet état qu'est demeuré le Plain-chant des Catholiques jusqu'à ce jour ; & la Musique des Pseaumes, chez les Protestans, est plus imparfaite encore ; puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage, les Longues des Brèves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, que Jean de Muris Docteur &

Chanoine de Paris donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entr'elles : il inventa auſſi certains ſignes de Meſure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer, dans le cours d'un Chant, ſi le rapport des Longues aux Brèves ſeroit double ou triple, &c. Pluſieurs de ces figures ne ſubſiſtent plus ; on leur en a ſubſtitué d'autres en différens tems. (Voyez MESURE, TEMS, VALEUR DES NOTES.) Voyez auſſi, au mot *Muſique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Muſique écrite par nos *Notes*, & la rendre exactement, il y a huit choſes à conſidérer : 1. La Clef & ſa poſition. 2. Les Dièſes ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la poſition de chaque *Note*. 4. Son Intervalle, c'eſt-à-dire ſon rapport à celle qui précède, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine ſa valeur. 6. Le Tems où elle ſe trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièſe, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'eſpèce de la meſure & le caractère du Mouvement. Et tout cela, ſans compter ni la parole ou la ſyllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'Accent ou l'expreſſion convenable au ſentiment ou à la penſée. Une ſeule de ces huit obſervations omiſe peut faire détonner ou chanter hors de Meſure.

La Muſique a eu le ſort des Arts qui ne ſe perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *Notes* n'ont ſongé qu'à l'état où elle ſe trouvoit de leur tems, ſans ſonger à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la ſuite leurs ſignes ſe ſont trouvés d'autant plus défectueux que l'Art s'eſt plus perfectionné. A meſure qu'on avançoit, on établiſſoit de nouvelles règles pour remédier aux inconvéniens préſens ; en multipliant les ſignes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un principe aſſez ſimple un ſyſtême fort embrouillé & fort mal aſſorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le prémier eſt dans la multitude des ſignes & de leurs combinaiſons, qui ſurchargent tellement l'eſprit & la mémoire des commençans, que l'oreille eſt formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité néceſſaires, long-tems avant qu'on ſoit en état de chanter à Livre ouvert ; d'où il ſuit que la difficulté eſt toute dans l'attention aux règles & nul-

lement dans l'exécution du Chant. Le ſecond eſt le peu d'évidence dans l'eſpèce des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, ſuperflus, tous indiſtinctement confondus dans les mêmes poſitions : défaut d'une telle influence, que non ſeulement il eſt la principale cauſe de la lenteur du progrès des Ecoliers ; mais encore qu'il n'eſt aucun Muſicien formé, qui n'en ſoit incommodé dans l'exécution. Le troiſiéme eſt l'extrême diffuſion des caractères & le trop grand volume qu'ils occupent ; ce qui, joint à ces Lignes, à ces Portées ſi incommodes à tracer, devient une ſource d'embarras de plus d'une eſpèce. Si le premier avantage des ſignes d'inſtitution eſt d'être clairs, le ſecond eſt d'être concis, quel jugement doit-on porter d'un ordre de ſignes à qui l'un & l'autre manquent ?

Les Muſiciens, il eſt vrai, ne voient point tout cela. L'uſage habitue à tout. La Muſique pour eux n'eſt pas la ſcience des Sons ; c'eſt celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures ceſſeroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Muſique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres ? Ce n'eſt donc pas le Muſicien qu'il faut conſulter ici ; mais l'homme qui ſait la Muſique & qui a réfléchi ſur cet Art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernière Claſſe ſur les défauts de notre *Note* ; mais ces défauts ſont plus aiſés à connoître qu'à corriger. Pluſieurs ont tenté juſqu'à préſent cette correction ſans ſuccès. Le Public, ſans diſcuter beaucoup l'avantage des ſignes qu'on lui propoſe, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaiſe manière de ſavoir à une meilleure d'apprendre.

Ainſi de ce qu'un nouveau ſyſtême eſt rebuté, cela ne prouve autre choſe, ſinon que l'Auteur eſt venu trop tard ; & l'on peut toujours diſcuter & comparer les deux ſyſtêmes, ſans égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manières de *Noter* qui n'ont pas eu pour première loi l'évidence des Intervalles ne me paroiſſent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1721 ; ni à celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux ſyſtêmes, les Intervalles étant exprimés par des ſignes tout-

à-fait arbitraires, & ſans aucun vrai rapport à la choſe repréſentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent ſe placer que dans la mémoire ; car que ſont des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer ? De tels ſignes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres ; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe ſont des avantages qu'on peut trouver dans un ſyſtême tout différent ; le haſard a pu donner les premiers ſignes, mais il faut un choix plus propre à la choſe dans ceux qu'on leur veut ſubſtituer. Ceux qu'on a propoſés en 1745 dans un petit ouvrage intitulé, *Diſſertation ſur la muſique moderne*, ayant cet avantage, leur ſimplicité m'invite à en expoſer le ſyſtême abrégé dans cet article.

Les caractères de la Muſique ont un double objet ; ſavoir, de repréſenter les Sons, 1°. ſelon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu ; ce qui conſtitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et ſelon leurs durées relatives du vîte au lent ; ce qui détermine le Tems & la Meſure.

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne & combine la muſique écrite & régulière, on n'y trouvera jamais que des combinaiſons des ſept *Notes* de la Gamme, portées à diverſes Octaves ou tranſpoſées ſur différens Degrés ſelon le Ton & le mode qu'on aura choiſi. L'Auteur exprime ces ſept Sons par les ſept premiers chiffres ; de ſorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, &c. & il les traverſe d'une ligne horiſontale comme on voit dans la Planche F. *Fig.* 1.

Il écrit au-deſſus de la ligne les *Notes* qui, continuant de monter, ſe trouveroient dans l'Octave ſupérieure : ainſi l'*ut* qui ſuivroit immédiatement le *ſi* en montant d'un ſemi Ton doit être au-deſſus de la Ligne de cette manière $\bar{4}$; & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aigu dont cet *ut* eſt le commencement, doivent toutes être au-deſſus de la même Ligne. Si l'on entroit dans une troiſième Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverſer les *Notes* par une ſeconde ligne accidentelle au-deſſous de la première. Voulez-vous, au contraire, deſcendre dans les Octaves inférieures à celle de la ligne principale : écrivez immédiatement au-deſſous de cette ligne les *Notes* de l'Octave qui la ſuit en deſcendant : ſi vous deſcendez en-

core d'une Octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, &c. Au moyen de trois lignes seulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq Octaves ; ce qu'on ne sçauroit faire dans la Musique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *notes* horisontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *note* qui passe, en montant, le *si* de l'Octave où l'on est ; c'est-à-dire qui entre dans l'Octave supérieure, on met un point sur cette *note*. Ce point suffit pour toutes les *notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'Octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une Octave à l'autre, c'est l'affaire d'un autre point sous la *note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux Octaves tant en montant qu'en descendant, notées de cette manière.

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 7 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1

La première manière de *noter* avec des lignes convient pour les Musiques fort travaillées & fort difficiles pour les grandes Partitions, &c. La seconde avec des points est propre aux musiques plus simples & aux petits Airs : mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'Auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse Ariette l'*Objet qui regne dans mon ame*, qu'on trouve *notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche ; les Octaves portent toujours le même chiffre, les Intervalles simples se reconnoissent toujours dans leurs doubles ou composés : on reconnoit d'abord dans la dixieme $\frac{1}{+}$ ou 13 que c'est l'Octave de la Tierce majeure : les Intervalles majeurs ne peuvent jamais se confondre avec les mineurs ; 24 sera éternellement une Tierce mineure, 46 éternellement une Tierce majeure ; la position ne fait rien à cela.

Après avoir ainsi réduit toute l'étendue du Clavier sous un beaucoup moindre volume avec des signes beaucoup plus clairs, on passe aux transpositions.

Il n'y a que deux Modes dans notre Muſique. Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *re* majeur ? C'eſt tranſporter l'Échelle ou la Gamme d'*ut* un Ton plus haut, & la placer ſur *re* comme Tonique ou fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* paſſent au *re* par cette tranſpoſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtême de rapports hauſſé ou baiſſé, qu'il a tant fallu d'altérations de Dièſes ou de Bémols à la Clef. L'Auteur du nouveau ſyſtême ſupprime tout d'un coup tous ces embarras : le ſeul mot *re* mis en tête & à la marge, avertit que la pièce eſt en *re* majeur, & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend auſſi le ſigne & le nom ; il ſe marque avec le chiffre 1, & toute ſon Octave ſuit par les chiffres 2, 3, 4, &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui ſert de Clef ; c'eſt la touche *re* ou D du Clavier naturel : mais ce même *re* devenu Tonique ſous le nom d'*ut* devient auſſi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui eſt Tonique dans les Tons majeurs, n'eſt que Médiante dans les Tons mineurs ; la Tonique, qui prend le nom de *la*, ſe trouvant alors une Tierce mineure au-deſſous de cette Fondamentale. Cette diſtinction ſe fait par une petite ligne horiſontale qu'on tire ſous la Clef. *Re* ſans cette ligne déſigne le Mode majeur de *re* ; mais *Re* ſousligné déſigne le Mode mineur de *ſi* dont ce *Re* eſt Médiante. Au reſte, cette diſtinction, qui ne ſert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'eſt pas plus néceſſaire dans le nouveau ſyſtême que dans la *note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainſi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en ſolfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *Notes* on pourroit ſe ſervir pour Clefs des lettres de la Gamme qui leur répondent ; C pour *ut*, D pour *re* &c. (Voyez GAMME.)

Les Muſiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Tranſpoſitions, ſans doute, parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris eſt mal fondé ; que c'eſt leur méthode qu'il faut mépriſer, puiſqu'elle eſt pénible en pure perte ; & que les Tranſpoſitions, dont il montre les avantages, ſont, même ſans qu'ils y ſongent, la véritable règle que ſuivent tous les grands Mu-

ſiciens & les bons Compoſiteurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le Ton, le Mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne ſuffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque octave, ni le paſſage d'une octave à l'autre par des ſignes précis & clairs ; il faut encore indiquer le lieu du Clavier qu'occupent ces Octaves. Si j'ai d'abord un *ſol* à entonner, il faut ſavoir lequel ; car il y en a cinq dans le Clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, ſelon les différentes Octaves. Ces Octaves ont chacune leur lettre, & l'une de ces lettres miſe ſur la ligne qui ſert de Portée marque à quelle Octave appartient cette ligne, & conſéquemment les Octaves qui ſont au-deſſus & au-deſſous. Il faut voir la figure qui eſt à la fin du Livre & l'explication qu'en donne l'Auteur, pour ſe mettre en cette partie au fait de ſon ſyſtême, qui eſt des plus ſimples.

Il reſte, pour l'expreſſion de tous les Sons poſſibles dans notre ſyſtême muſical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la Modulation ; ce qui ſe fait bien aiſément. Le Dièſe ſe forme en traverſant la *Note* d'un trait montant de gauche à droite de cette manière ; *fa* Dièſe 4 : *ut* Dièſe 1. On marque le Bémol par un ſemblable trait deſcendant ; *ſi* Bémol, 7 : *mi* Bémol, 3. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le ſupprime, comme un ſigne inutile dans ſon ſyſtême.

Cette partie ainſi remplie, il faut venir au tems ou à la Meſure. D'abord l'Auteur fait main-baſſe ſur cette foule de différentes Meſures dont on a ſi mal-à-propos chargé la Muſique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens ; ſavoir, Meſure à deux tems, & Meſure à trois Tems. Les Tems de chacune de ces Meſures peuvent, à leur tour, être diviſés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles combinées il tire des expreſſions exactes pour tous les Mouvemens poſſibles.

On rapporte dans la Muſique ordinaire les diverſes valeurs des *Notes* à celle d'une *Note* particulière, qui eſt la Ronde ; ce qui fait que la valeur de cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui compare, n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *Notes* que ſur la ſorte de Meſure dans laquelle elles ſont employées & ſur le tems qu'elles

y occupent ; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* seule entre deux barres remplit toute une Mesure. Dans la mesure à deux Tems, deux *Notes* remplissant la mesure, forment chacune un tems. Trois *Notes* font la même chose dans la mesure à trois Tems. S'il y a quatre *Notes* dans une mesure à deux Tems, ou six dans une mesure à trois, c'est que chaque Tems est divisé en deux parties égales ; on passe donc deux *Notes* pour un tems ; on en passe trois quand il y a six *notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul signe d'inégalité, les *notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une mesure selon le nombre des Tems & l'espèce de la mesure : pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare si l'on veut les Tems par des virgules ; de sorte qu'en lisant la musique, on voit clairement la valeur des *notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière. (Voyez *Pl.* F. *Fig.* 2.)

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *notes*. Par exemple, si un tems contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-dessus ou au-dessous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conséquent qu'une Croche. Ainsi le Tems entier se retrouve divisé en deux parties égales ; savoir, la *note* seule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits ; comme, si une Croche pointée étoit suivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premièrement un trait sur les deux *notes* qui représentent les triples-Croches, ce qui les rendroit ensemble égales au Point ; puis un second trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque vitesse que puissent avoir les *notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales, & quelque inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, sur-tout en séparant les Tems par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau système emploie aussi le Point,

mais autrement que dans la Muſique ordinaire; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *note* qui le précède; dans la ſienne, le Point, qui marque auſſi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : ſi le Point remplit un Tems, il vaut un Tems; s'il remplit une Meſure, il vaut une Meſure; s'il eſt dans un Tems avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Tems. En un mot, le Point ſe compte pour une *Note*, ſe meſure comme les *Notes*, & pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer pluſieurs Points de ſuite de valeurs égales ou inégales, ſelon celles des Tems ou des Meſures que ces Points ont à remplir.

Tous les ſilences n'ont beſoin que d'un ſeul caractère; c'eſt le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *Notes*, & comme le Point; le Point ſe marque après un Zéro pour prolonger un ſilence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de toute cela (*Pl.* F. *Fig.* 3.)

Tel eſt le précis de ce nouveau ſyſtême. Nous ne ſuivrons point l'Auteur dans le détail de ſes règles ni dans la comparaiſon qu'il fait des caractères en uſage avec les ſiens : on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de ſon côté; mais ce préjugé ne détournera point tout Lecteur impartial d'examiner les raiſons de cet Auteur dans ſon livre même : comme cet Auteur eſt celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article ſans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*Planche* F. *Fig.* 4.) un Air noté par ces nouveaux caractères : mais il ſera difficile de tout déchiffrer bien exactement ſans ſecourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caractères d'un Art auſſi compliqué, il eſt impoſſible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, eſt celle qui eſt une Tierce majeure au-deſſus de la Dominante, ou un ſemi-Ton au-deſſous de la Tonique. Le *ſi* eſt *Note ſenſible* dans le Ton d'*ut*, le *ſol* Dièſe dans le Ton de *la*.

On l'appelle *Note ſenſible*, parce qu'elle fait ſentir le Ton & la Tonique, ſur laquelle, après l'Accord dominant, la *Note ſenſible* prenant le chemin le plus court, eſt obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette *Note ſenſible* de Diſſonnance majeure, faute de voir que la Diſ-

ſonnance, étant un rapport, ne peut être conſtituée que par deux *Notes*.

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptième *Note* du Ton; parce qu'en Mode mineur cette ſeptième *Note* n'eſt *Note ſenſible* qu'en montant; car en deſcendant elle eſt à un Ton de la Tonique & à une Tierce mineure de la Dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOÛT. Il y en a de deux eſpèces; les unes qui appartiennent à la Mélodie, mais non pas à l'Harmonie; en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la Meſure, elles n'entrent pas dans l'Accord: celles-là ſe notent en plein. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'Harmonie ni dans la Mélodie, ſe marquent ſeulement avec de petites *Notes* qui ne ſe comptent pas dans la Meſure, & dont la durée très-rapide ſe prend ſur la *Note* qui précède ou ſur celle qui ſuit. Voyez dans la *Pl.* F. *Fig.* 5. un exemple des *Notes de goût* des deux eſpèces.

NOTER. *v. a.* C'eſt écrire de la Muſique avec les caractères deſtinés à cet uſage, & appellés *Notes*. (Voyez NOTES.)

Il y a dans la manière de *Noter* la Muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la Note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la Muſique ainſi *Notée* bien plus facile à exécuter; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les Sons, c'eſt non-ſeulement leur donner du tymbre ſur l'Inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écoulée, comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons *Nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

NUNNIE. *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs la Chanſon particuliére aux Nourrices. (Voyez CHANSON.)

O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CↃ eſt, dans nos Muſiques anciennes, le ſigne de ce qu'on appelloit Tems parfait; c'eſt-à-dire de la Meſure triple ou à trois Tems, à la différence du Tems imparfait ou de la Meſure double, qu'on marquoit par un C ſimple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ↄ.

Le Tems parfait ſe marquoit quelquefois par un O ſimple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette manière O, ou par un O barré, ⌀ (Voyez TEMS.)

OBLIGÉ. *adj.* On appelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne ſauroit retrancher ſans gâter l'Harmonie ou le Chant; ce qui la diſtingue des Parties de Rempliſſage, qui ne ſont ajoûtées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement deſquelles la Pièce n'eſt point mutilée. Ceux qui ſont aux parties de Rempliſſage peuvent s'arrêter quand ils veulent, la Muſique n'en va pas moins; mais celui qui eſt chargé d'une *Partie Obligée* ne peut la quitter un moment ſans faire manquer l'exécution.

Broſſard dit qu'*Obligé* ſe prend auſſi pour contraint ou aſſujetti. Je ne ſache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil ſens en Muſique. (Voyez CONTRAINT.)

OCTACORDE. *ſ. m.* Inſtrument ou ſyſtême de Muſique compoſé de huit Sons ou de ſept Degrés. L'*Octacorde* ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮ *c. d. e.*: c'eſt-à-dire, deux Tétracordes disjoints.

OCTAVE. *ſ. f.* La première des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* eſt la plus parfaite des Conſonnances; elle eſt, après l'Uniſſon, celui de tous les Accords dont le rapport eſt le plus ſimple: l'Uniſſon eſt en raiſon d'égalité; c'eſt-à-dire comme 1 eſt à 1: l'*Octave* eſt en raiſon double, c'eſt-à-dire comme 1 eſt à 2; les Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous ſans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre In-

tervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité qu'ils se confondent souvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend presque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet Intervelle s'appelle *Octave*, parce que pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut passer par sept Degrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singulièrement l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

I. L'*Octave* renferme entre ses bornes tous les Sons primitifs & originaux; ainsi après avoir établi un système ou une suite de Sons dans l'étendue d'une *Octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *Octave* par une série semblable, & de même pour une troisième & pour une quatrième *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne soit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appellée Echelle de Musique dans sa première *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez Echelle, Replique.) C'est en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée *Diapason* par les Grecs. (Voyez Diapason.)

II. L'*Octave* embrasse encore toutes les Consonnances & toutes leurs différences, c'est-à-dire tous les Intervalles simples tant Consonnans que Dissonnans, & par conséquent toute l'Harmonie. Établissons toutes les Consonnances sur un même Son fondamental; nous aurons la Table suivante,

$$\frac{120}{120} \cdot \frac{100}{120} \cdot \frac{96}{120} \cdot \frac{90}{120} \cdot \frac{80}{120} \cdot \frac{75}{120} \cdot \frac{72}{120} \cdot \frac{60}{120} \cdot$$

Qui revient à celle-ci :

$$1 \quad \frac{5}{6} \cdot \frac{4}{5} \cdot \frac{3}{4} \cdot \frac{2}{3} \cdot \frac{5}{8} \cdot \frac{3}{8} \cdot \frac{1}{2} \cdot$$

Où l'on trouve toutes les Consonnances dans cet ordre: la Tierce mineure, la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte,

la Sixte mineure, la Sixte majeure, & enfin l'*Octave*. Par cette Table on voit que les Consonnances simples sont toutes contenues entre l'Octave & l'Unisson. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *Octave* sans mélange de Dissonnances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi sol ut*, en montant du premier *ut* à son *Octave*; ils formeront entr'eux toutes les Consonnances, excepté la Sixte majeure, qui est composée; & ne formeront nul autre Intervalle. Prenez deux de ces mêmes Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les Consonnances que l'Accord qui les produit s'appelle *Accord parfait*.

L'*Octave* donnant toutes les Consonnances donne par conséquent aussi toutes leurs différences, & par elles tous les Intervalles simples de notre système musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure donne le semi-Ton mineur; la différence de la Tierce majeure à la Quarte donne le semi-Ton majeur; la différence de la Quarte à la Quinte donne le Ton majeur; & la différence de la Quinte à la Sixte majeure donne le Ton mineur. Or le semi-Ton mineur, le semi-Ton majeur, le Ton mineur, & le Ton majeur sont les seuls élémens de tous les Intervalles de notre Musique.

III. Tout Son consonnant avec un des termes de l'*Octave* consonne aussi avec l'autre; par conséquent tout Son qui dissonne avec l'un dissonne avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus singulière de toutes, de pouvoir être ajoûtée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, sans changer de nature, & sans que le produit cesse d'être une Consonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que sa division, est cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; & un Intervalle de huit *Octaves* excède déjà cette capacité. (Voyez ÉTENDUE.) Les *Octaves* mêmes perdent quelque chose de leur Harmonie en se multipliant; &, passé une certaine mesure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir: une double *Octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *Octave* simple; une triple qu'une double; enfin à la cinquième

Octave

Octave l'extrême distance des sons ôte à la Consonnance presque tout son agrément.

C'est de l'*Octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les Intervalles par des divisions & subdivisions Harmoniques. Divisez harmoniquement l'*Octave* 5. 6. par le nombre 4. vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4. & de l'autre la quinte 4. 6.

Divisez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12, vous aurez la Tierce mineure 10. 12. & la Tierce majeure 12. 15. Enfin divisez la tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80, vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10. & le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces divisions Harmoniques donnent toujours deux Intervalles inégaux, dont le moindre est au grave & le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion Arithmétique, on aura le moindre Intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainsi l'*Octave* 2. 4. partagée arithmétiquement, donnera d'abord la Quinte 2. 3. au grave, puis la Quarte 3. 4. à l'aigu. La Quinte 4. 6. donnera premièrement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6. & ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraires, si, au lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des Cordes. Ces connoissances, au reste, sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le système complet & rigoureux de l'*Octave* est composé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux semi-*Tons* majeurs. Le système tempéré est de cinq *Tons* égaux & deux semi-Tons formant entr'eux autant de Degrés Diatoniques sur les sept Sons de la Gamme jusqu'à l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut se partager en deux semi-Tons, la même Octave se divise aussi chromatiquement en douze Intervalles d'un semi-Tons chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voisin, au-dessous par Dièse & au-dessus par Bémol. (Voyez Echelle.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou superflues,

parce que cet Intervalle ne s'altère guères dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

Il est défendu, en composition, de faire deux *Octaves* de suite, entre différentes Parties, sur-tout par Mouvement semblable: mais cela est permis, & même élégant, fait à dessein & à propos dans toute la suite d'un Air ou d'une Période: c'est ainsi que dans plusieurs *Concerto* toutes les Parties reprennent par Intervalles le Rippiéno à l'*Octave* ou à l'Unisson.

Sur la Règle de l'*Octave*, voyez REGLE.

OCTAVIER. *v. n.* Quand on force le vent dans un Instrument à vent, le Son monte aussi-tôt à l'Octave; c'est ce qu'on appelle *Octavier*. En renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la viteſſe des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; & c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'Octave du tout. Une Corde de Violoncelle *Octavie* par un principe semblable, quand le coup d'Archet est trop brusque ou trop voisin du Chevalet. C'est un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie*; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE. *f. f.* Mot Grec qui signifie *Chant* ou *Chanson*.

ODE'UM. *f. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu destiné à la répétition de la Musique qui devoit être chantée sur le Théâtre; comme est, à l'Opéra de Paris, le petit Théâtre du Magasin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au Théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athènes un *Odeum* où l'on disputoit des prix de Musique, & dans Pausanias qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les Ecrivains Ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le Chœur d'une Eglise par le mot *Odéum*.

ŒUVRE. Ce mot est masculin pour désigner un des Ouvrages de Musique d'un Auteur. On dit le troisieme *Œuvre* de Corelli, le cinquième *Œuvre* de Vivaldi, &c. mais ces titres ne sont plus guère en usage. A mesure que la Musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIÈME. *ſ. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzième*, parce qu'il faut former *Onze* Sons Diatoniques pour paſſer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzième* à l'Accord qu'on appelle ordinairement Quarte ; mais comme cette dénomination n'eſt pas ſuivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut ſe conformer à l'uſage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

OPÉRA. *ſ. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la repréſentation d'une action paſſionnée, pour exciter, à l'aide des ſenſations agréables, l'intérêt & l'illuſion.

Les parties conſtitutives d'un *Opéra* ſont, le Poëme, la Muſique, & la Décoration. Par la Poéſie on parle à l'eſprit, par la Muſique à l'oreille, par la Peinture aux yeux ; & le tout doit ſe réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impreſſion par divers organes. De ces trois parties, mon ſujet ne me permet de conſidérer la première & la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la ſeconde ; ainſi je paſſe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons peut être enviſagé ſous deux aſpects très-différens. Conſidérée comme une inſtitution de la Nature, la muſique borne ſon effet à la ſenſation & au plaiſir phyſique qui reſulte, de la mélodie, de l'Harmonie, & du Rhythme : telle eſt ordinairement la muſique d'Egliſe ; tels ſont les Airs à danſer, & ceux des Chanſons. Mais comme partie eſſentielle de la Scène lyrique, dont l'objet principal eſt l'imitation, la muſique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les ſentimens, de lutter avec la Poéſie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni ſoutenus ni Harmoniques ſont inappréciables, & ne peuvent, par conſéquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Inſtrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractère muſical ; car on ne ſauroit en-

tendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter ; qu'en supposant leur Langue tellement accentuée que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue, formassent entr'elles des Intervalles musicaux & appréciables : ainsi l'on peut dire que leurs Pièces de Théâtre étoient des espèces d'*Opéra* ; & c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant au discours dans nos Langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique comme partie essentielle doit donner au Poëme lyrique un caractère différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troisième en espèce de Drame, qui a ses règles particulières : mais ses différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoûtée, des moyens de l'unir à la parole, & de ses relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'Artiste qu'au Philosophe, & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles, & aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc sur ce sujet à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théâtre un genre lyrique ainsi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur Langue & peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poésie étoit musicale & toute leur musique déclamatoire : de sorte que leur Chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poëmes ; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *je Chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poësie héroïque dont le style étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit de la Lyre ou Cithare préférablement à tout autre Instrument. Il est certain que les Tragédies Grecques se récitoient d'une manière très-semblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Instrumens, & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *Opéra* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* sans

Airs: car il me paroît prouvé que la musique Grecque, sans en excepter même l'Instrumentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il est vrai que ce Récitatif, qui réunissoit le charme des Sons musicaux à toute l'Harmonie de la Poésie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut guères ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos Langues vivantes, qui se ressentent, pour la plûpart, de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle. Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la mesure; des syllabes muettes & sourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés, se prêtent difficilement à la mélodie; & une Poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une Harmonie peu sensible dans le Rhythme musical, & s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une Langue propre; & cette Langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque sorte, préparé la parole pour la musique, il fut ensuite question d'appliquer la musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la Scene lyrique, que le tout pût être pris pour un seul & même idiôme; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croît en raison de ce qu'une Langue est peu musicale; car moins la Langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en Chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des Accords qui le distinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette manière d'unir au Théâtre la musique à la Poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt & l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous par la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à

concevoir ce qu'on veut nous dire ; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de-là naît la néceſſité d'amener le plaiſir phyſique au ſecours du moral, & de ſuppléer par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie de l'expreſſion. Ainſi moins on ſait toucher le cœur, plus il faut ſavoir flatter l'oreille, & nous ſommes forcés de chercher dans la ſenſation le plaiſir que le ſentiment nous refuſe. Voilà l'origine des Airs, des Chœurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchantereſſe dont la muſique moderne s'embellit ſouvent aux dépens de la Poéſie, mais que l'homme de goût rebute au Théâtre, quand on le flatte ſans l'émouvoir.

A la naiſſance de l'*Opéra* ſes inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu de naturel l'union de la muſique au diſcours dans l'imitation de la vie humaine, s'aviſèrent de tranſporter la Scène aux Cieux & dans les Enfers, & faute de ſavoir faire parler les hommes, ils aimèrent mieux faire chanter les Dieux & les Diables, que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du Théâtre Lyrique ; & content de s'enrichir d'un nouveau genre, on ne ſongea pas même à rechercher ſi c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choiſir. Pour ſoutenir une ſi forte illuſion, il fallut épuiſer tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus ſéduiſant chez un Peuple où le goût du plaiſir & celui des beaux Arts régnoient à l'envi. Cette Nation célèbre à laquelle il ne reſte de ſon ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux Arts, prodigua ſon goût, ſes lumiéres pour donner à ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoit beſoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théâtres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'Art de la Perſpective & de la Décoration. Les Artiſtes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuſes, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les preſtiges de la baguette furent employés à faſciner les yeux, tandis que des multitudes d'Inſtrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action reſtoit toujours froide, & toutes les ſituations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoiſſoit tout le pou-

voir du Poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses Héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense & produisoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & grossière, que l'action prise hors de la Nature étoit sans intérêt pour nous, & que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas; de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-tems l'admiration des contemporains, qui n'en connoissoient point de meilleur. Ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre : voilà, disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote ; voilà l'admiration ajoûtée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme & respect d'un Théâtre qui ne méritoit que des huées ; ils avoient, de la meilleure foi du monde, autant de vénération pour la scène même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le Roi des Dieux que le dernier des mortels, & que les Valets de Molière ne fussent pas préférables aux Héros de Pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opéra* n'eussent guères d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le Musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son Art l'expression des sentimens répandus dans le Poëme. Les Chansons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des Guerriers, les hurlemens infernaux ne rempliſſoient pas tellement ces Drames grossiers, qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt & de situation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la Langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit

à dire, & que, par conſéquent, l'effet de la ſeule Muſique borné juſqu'alors au ſens, pouvoit aller juſqu'au cœur. La Mélodie, qui ne s'étoit d'abord ſéparée de la Poéſie que par néceſſité, tira parti de cette indépendance pour ſe donner des beautés abſolues & purement muſicales : l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir ; & la Meſure, affranchie de la gêne du Rhythme poétique, acquit auſſi une ſorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle ſeule.

La Muſique, étant ainſi devenue un troiſième Art d'imitation, eut bien-tôt ſon langage, ſon expreſſion, ſes tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poéſie. La Symphonie même apprit à parler ſans le ſecours des paroles, & ſouvent il ne ſortoit pas des ſentimens moins vifs de l'Orcheſtre que de la bouche des Acteurs. C'eſt alors que, commençant à ſe dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantaſque image des choſes qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéreſſans & plus vrais. Juſques-là l'*Opéra* avoit été conſtitué comme il pouvoit l'être ; car quel meilleur uſage pouvoit-on faire au Théâtre d'une Muſique qui ne ſavoit rien peindre, que de l'employer à la repréſentation des choſes qui ne pouvoient exiſter, & ſur leſquelles perſonne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet ? Il eſt impoſſible de ſavoir ſi l'on eſt affecté par la peinture du merveilleux comme on le ſeroit par ſa préſence ; au lieu que tout homme peut juger par lui-même ſi l'Artiſte a bien ſu faire parler aux paſſions leur langage, & ſi les objets de la Nature ſont bien imités. Auſſi dès que la Muſique eut appris à peindre & à parler, les charmes du ſentiment firent-ils bien-tôt négliger ceux de la baguette, le Théâtre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut ſubſtitué au merveilleux, les machines des Poëtes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins giganteſque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec ſuccès, on n'eut plus beſoin d'en impoſer par des êtres de raiſon, ou plûtôt de folie, & les Dieux furent chaſſés de la Scène quand on y fut repréſenter des hommes. Cette forme plus ſage & plus régulière ſe trouva encore la plus propre à l'illu-

sion ; l'on sentit que le Chef-d'œuvre de la Musique étoit de se faire oublier elle-même, qu'en jettant le désordre & le trouble dans l'ame du Spectateur elle l'empêchoit de distinguer les Chants tendres & pathétiques d'une Héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur ; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre tems.

Ces observations donnèrent lieu à une seconde réforme non moins importante que la première. On sentit qu'il ne falloit à l'*Opéra* rien de froid & de raisonné, rien que le Spectateur pût écouter assez tranquillement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit ; & c'est en cela, surtout, que consiste la différence essentielle du Drame lyrique à la simple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses ; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les Madrigaux & tout ce qui n'est que des pensées. Le ton même de la simple galanterie, qui quadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet : car jamais on ne sent mieux que l'Acteur chante, que lorsqu'il dit une Chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du Drame lyrique ; & l'illusion, qui en fait le charme, est toujours détruite aussi-tôt que l'Auteur & l'Acteur laissent un moment le Spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*Opéra* moderne est établi. Apostolo-Zeno, le Corneille de l'Italie ; son tendre élève, qui en est le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carrière. Ils ont osé mettre les Héros de l'Histoire sur un Théâtre qui sembloit ne convenir qu'aux phantômes de la Fable. Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la Scène avec succès, & les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bien-tôt oublié qu'ils chantoient, subjugués & ravis par l'éclat d'une Musique aussi pleine de noblesse & de dignité que d'enthousiasme & de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que

lui seul pouvoit soutenir, écartèrent sans effort les mauvais Musiciens qui n'avoient que la mécanique de leur Art, & privés du feu de l'invention & du don de l'imitation faisoient des *Opera* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les Chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théâtre; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colère, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, & s'ouvrant une nouvelle carrière, la franchirent sur l'aile du Génie, & se trouverent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-tems dans la route du bon goût sans monter ou descendre, & la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé & senti ses forces, la Musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées & les sentimens du Poëte; mais elle prend, en quelque sorte, un autre langage, &, quoique l'objet soit le même, le Poëte & le Musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager, choisit & se fixe à une image plûtôt qu'à l'autre. Alors le Musicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier: l'Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique, sacrifice à son tour le geste & l'action théâtrale au chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Pièce, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du Poëte, la Musique, à son tour, deviendra presque indifférente, & le Spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Musicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chef-d'œuvres d'Harmonie, en admirant des Poëmes bien composés.

Tels ſont les défauts que la perfection abſolue de la Muſique & ſon défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opéra* à proportion du concours de ces deux cauſes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir ſous les loix de la Meſure & de la Mélodie ſont celles où la duplicité dont je viens de Parler eſt le moins apparente, parce que la Muſique ſe prêtant ſeulement aux idées de la Poéſie, celle-ci ſe prête à ſon tour aux infléxions de la Mélodie; & que, quand la Muſique ceſſe d'obſerver le Rhythme, l'accent & l'Harmonie du vers, le vers ſe plie & s'aſſervit à la cadence de la Meſure & à l'accent muſical. Mais lorſque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la poéſie l'empêche de s'aſſervir au Chant, la douceur même de la Mélodie l'empêche de ſe prêter à la bonne récitation des vers, & l'on ſent dans l'union forcée de ces deux arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & detruit à la fois l'attrait de la Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut eſt ſans remède, & vouloir à toute force appliquer la muſique à la Langue qui n'eſt pas muſicale, c'eſt lui donner plus de rudeſſe qu'elle n'en auroit ſans cela.

Par ce que j'ai dit juſqu'ici, l'on a pû voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la Muſique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux ſens qui ſemblent n'avoir rien de commun; & qu'à certains égards l'*Opéra* conſtitué comme il eſt, n'eſt pas un tout auſſi monſtrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vû que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Muſique, on avoit imaginé les groſſiers preſtiges des machines & des vols, & que juſqu'à ce qu'on ſût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous ſurprendre. Il eſt donc très-naturel que la muſique, devenue paſſionnée & pathétique, ait renvoyé ſur les Théâtres des Foires ces mauvais ſupplémens dont elle n'avoit plus beſoin ſur le ſien. Alors l'*Opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'aviliſſoit, devint un Spectacle également touchant & majeſtueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéreſſer les cœurs ſenſibles.

Il eſt certain qu'on auroit pû retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoûtoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des perſonnages, moins on eſt occupé des objets qui les entourent; mais il faut, cependant, que le

lieu de la Scène soit convenable aux Acteurs qu'on y fait parler ; & l'imitation de la Nature, souvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devint que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau Palais, des Jardins délicieux, de savantes ruines plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du Char du Soleil ; image d'autant plus inférieure à celle quechacun se trace en lui-même, que dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible, & de se faire des modèles au-dessus de toute imagination. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'est pas dans le Poëme épique, où l'imagination toujours industrieuse & dépensière se charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos Théâtres le talent du meilleur Machiniste, & la magnificence du plus puissant Roi.

Quoique la Musique prise pour un Art d'imitation ait encore plus de rapport à la Poésie qu'à la Peinture ; celle-ci, de la manière qu'on l'employe au Théâtre, n'est pas aussi sujette que la Poésie à faire avec la Musique une double représentation du même objet ; parce que l'une rend les sentimens des hommes, & l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion & transporte le Spectateur par-tout où l'Acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des règles & des bornes : il n'est permis de se prévaloir, à cet égard, de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*Opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut guères s'asservir qu'aux dépens de l'action, de sorte qu'on n'est exact à quelque égard que pour être absurde à mille autres. Ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scènes, lesquelles se font valoir mutuellement : ce seroit s'exposer par une vicieuse uniformité à des oppositions mal conçues entre la Scène qui reste toujours & les situations qui changent ; ce seroit gâter, l'un par l'autre,

l'effet de la Muſique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuſes parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'eſt donc avec raiſon qu'on a laiſſé ſubſiſter d'Acte en Acte les changemens de Scène, & pour qu'ils ſoient réguliers & admiſſibles, il ſuffit qu'on ait pu naturellement ſe rendre du lieu d'où l'on ſort au lieu où l'on paſſe, dans l'Intervalle de tems qui s'écoule ou que l'action ſuppoſe entre les deux Actes : de ſorte que, comme l'unité de tems doit ſe renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit ſe renfermer à-peu-près dans l'eſpace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scène pratiqués quelquefois dans un même Acte, ils me paroiſſent également contraires à l'illuſion & à la raiſon, & devoir être abſolument proſcrits du Théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acouſtique & de la Perſpective peut perfectionner l'illuſion, flatter les ſens par des impreſſions diverſes, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaiſir. Ainſi ce ſeroit une grande erreur de penſer que l'ordonnance du Théâtre n'a rien de commun avec celle de la Muſique, ſi ce n'eſt la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'eſt à l'imagination des deux Artiſtes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëme a laiſſé à leur diſpoſition, & à s'accorder ſi bien en cela que le Spectateur ſente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Muſicien eſt la plus grande. L'imitation de la peinture eſt toujours froide, parce qu'elle manque de cette ſucceſſion d'idées & d'impreſſions qui échauffe l'ame par degrés, & que tout eſt dit au premier coup d'œil. La puiſſance imitative de cet Art, avec beaucoup d'objets apparens, ſe borne en effet à de très-foibles repréſentations. C'eſt un des grands avantages du Muſicien de pouvoir peindre les choſes qu'on ne ſauroit entendre, tandis qu'il eſt impoſſible au Peintre de peindre celles qu'on ne ſauroit voir ; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ſes mouvemens, eſt d'en pouvoir former juſqu'à l'image du repos. Le ſommeil, le calme de la nuit, la ſolitude & le ſilence même entrent dans le nombre des tableaux de la Muſique. Quelquefois le bruit produit l'effet du ſilence, & le ſilence l'effet du bruit ; comme quand un

homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'instant qu'on se tait; & il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présente excite dans l'esprit du Spectateur: il ne représente pas directement la chose; mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Musicien, l'habile Musicien ne sortira point sans fruit de l'attelier du Peintre. Non-seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel serein, & répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les boccages.

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui constituent la Scène lyrique, forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés selon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de gestes. Le geste se divise en deux espèces, dont l'une sert d'accompagnement à la parole & l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, se modifie différemment, selon les hommes, les Langues & les caractères. Le second est l'Art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en suppose la privation; c'est ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoûtez un choix d'attitudes agréables

& de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danse, qui ne mérite guères le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si la Danse, étant un langage, & par conséquent pouvant être un Art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien si elle peut interrompre & suspendre cette action sans gâter l'effet & l'unité de la Pièce.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question. Car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue & redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matière qui les compose; & qu'enfin plus les Spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme. De sorte qu'en supposant un *Opéra* coupé par quelques Divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la Pièce; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opéra* ces Intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de Spectacle agréable, piquant & bien pris dans la Nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux Pièces se nuisoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'Art Pantomime à la parole qui le rend superflu? Le Langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent.

On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours ; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la Danse : si-tôt que vous introduisez la Pantomime dans l'*Opéra*, vous en devez bannir la Poésie ; parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, & qu'il est absurde & ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, & de bouche & par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les Divertissemens qui non-seulement en suspendent l'action, mais, ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, & soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit bien pis, si ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des sauts sans liaison, & des Danses sans objet, tissu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danse est si avantageusement placée au Théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts & des entrechats, c'est terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opéra*, comme une petite Pièce après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre Langue ; c'est une autre Nation qui paroît sur la Scène. L'Art Pantomime ou la Danse devenant alors la Langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour, & la Musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la Danse dans la petite Pièce, comme elle s'appliquoit dans la grande Poésie. Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en action, sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une Langue à gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui, par conséquent, ne l'entendront point.

OPERA. *ſ. m.* Eſt auſſi un mot conſacré pour diſtinguer les différens ouvrages d'un même Auteur, ſelon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-même ſur les titres par des chiffres. (Voyez ŒUVRE.) Ces deux mots ſont principalement en uſage pour les compoſitions de ſymphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio*. Eſpèce de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, diviſé par Scènes, à l'imitation des Pièces de Théâtre, mais qui roule toujours ſur des ſujets ſacrés & qu'on met en Muſique pour être exécuté dans quelque Egliſe durant le Carême ou en d'autres tems. Cet uſage, aſſez commun en Italie, n'eſt point admis en France. La Muſique Françoiſe eſt ſi peu propre au genre Dramatique, que c'eſt bien aſſez qu'elle y montre ſon inſuffiſance au Théâtre, ſans l'y montrer encore à l'Egliſe.

ORCHESTRE. *ſ. m.* On prononce *Orqueſtre*. C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théâtre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de ſièges tout autour. On l'appelloit *Orcheſtre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danſes.

Chez eux l'*Orcheſtre* faiſoit une partie du Théâtre; à Rome il en étoit ſéparé & rempli des ſièges deſtinés pour les Sénateurs, les Magiſtrats, les Veſtales, & les autres perſonnes de diſtinction. A Paris l'*Orcheſtre* des Comédies Françoiſe & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, eſt deſtiné en partie à un uſage ſemblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la Muſique, & s'entend, tantôt du lieu où ſe tiennent ceux qui jouent des Inſtrumens, comme l'*Orcheſtre* de l'Opéra, tantôt du lieu où ſe tiennent tous les Muſiciens en général, comme l'*Orcheſtre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphoniſtes: c'eſt dans ce dernier ſens que l'on dit de l'exécution de muſique que l'*Orcheſtre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Inſtrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Muſiques nombreuſes en Symphoniſtes, telles que celle d'un Opéra, c'eſt un ſoin qui n'eſt pas à négliger que la bonne diſtribution de l'*Orcheſtre*. On doit en grande partie à ce ſoin l'effet étonnant de la Symphonie dans les Opéra d'Italie. On porte la première attention ſur la fabrique même de l'*Orcheſtre*, c'eſt-à-dire de l'enceinte qui la

contient. On lui donne les proportions convenables pour que les Symphoniſtes y ſoient le plus raſſemblés & le mieux diſtribués qu'il eſt poſſible. On a ſoin d'en faire la caiſſe d'un bois léger & réſonnant comme le ſapin, de l'établir ſur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les Spectateurs par un rateau placé dans le parterre à un pied ou deux de diſtance. De ſorte que le corps même de l'*Orcheſtre* portant, pour ainſi dire, en l'air, & ne touchant preſque à rien, vibre & réſonne ſans obſtacle, & forme comme un grand Inſtrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la diſtribution intérieure, on a ſoin : 1°. que le nombre de chaque eſpèce d'Inſtrument ſe proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous enſemble ; que, par exemple, les Baſſes n'étouffent pas les Deſſus & n'en ſoient pas étouffées ; que les Hautbois ne dominent pas ſur les Violons, ni les ſeconds ſur les premiers : 2°. que les Inſtrumens de chaque eſpèce, excepté les Baſſes, ſoient raſſemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent enſemble avec plus d'exactitude : 3°. que les Baſſes ſoient diſperſées autour des deux Clavecins & par tout l'*Orcheſtre*, parce que c'eſt la Baſſe qui doit régler & ſoutenir toutes les autres Parties, & que tous les Muſiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les Symphoniſtes aient l'œil ſur le Maître à ſon Clavecin, & le Maître ſur chacun d'eux ; que de même chaque Violon ſoit vû de ſon premier & le voye : c'eſt pourquoi cet Inſtrument étant & devant être le plus nombreux, doit être diſtribué ſur deux lignes qui ſe regardent ; ſavoir, les premiers aſſis en face du Théâtre, le dos tourné vers les Spectateurs, & les ſeconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théâtre, &c.

Le premier *Orcheſtre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphoniſtes eſt celui de Naples : mais celui qui eſt le mieux diſtribué & forme l'enſemble le plus parfait eſt l'*Orcheſtre* de l'Opéra du Roi de Pologne à Dreſde, dirigé par l'illuſtre Haſſe. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) (Voyez *Pl. G. Fig.* 1.) la repréſentation de cet *Orcheſtre*, où, ſans s'attacher aux meſures, qu'on n'a pas priſes ſur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la diſtribution totale, qu'on ne pourroit faire ſur une longue deſcription.

On a remarqué que, de tous les *Orcheſtres* de l'Europe,

celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre. Premièrement la mauvaise construction de l'*Orchestre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, massif, & chargé de fer, étouffe toute résonnance : 2°. le mauvais choix des Symphonistes, dont le plus grand nombre reçu par faveur fait à peine la Musique, & n'a nulle intelligence de l'ensemble : 3°. leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord : 4°. le génie François, qui est en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier : 5°. les mauvais Instrumens des Symphonistes, lesquels restant sur le lieu sont toujours des Instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations & à pourrir dans les Intervalles : 6°. le mauvais emplacement du Maître qui, sur le devant du Théâtre & tout occupé des Acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *Orchestre* & l'a dernière lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux : 7°. le bruit insupportable de son batôn qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie : 8°. la mauvaise Harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure & choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd & confus : 9°. pas assez de Contrebasses & trop de Violoncelles, dont les Sons, traînés à leur manière, étouffent la Mélodie & assomment le Spectateur : 10°. enfin le défaut de Mesure, & le caractère indéterminé de la Musique Françoise, où c'est toujours l'Acteur qui règle l'*Orchestre*, au lieu que l'*Orchestre* doit régler l'Acteur, & où les Dessus mènent la Basse, au lieu que la Basse doit mener les Dessus.

OREILLE. *f. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de Musique. Avoir de l'*Oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine & juste ; en sorte que, soit pour l'Intonation, soit pour la Mesure, on soit choqué du moindre défaut, & qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les Intonations fausses des Intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la Mesure, qu'on la bat inégale ou à contretems. Ainsi le mot *Oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens. Dans cette

acception le mot *Oreille* ne se prend jamais qu'au singulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille ; il a peu d'Oreille.*

ORGANIQUE. *adj. pris subst. au fémin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la Musique qui s'exécutoit sur les Instrumens, & cette partie avoit ses caractères, ses Notes particulières, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le Chant. *v. a.* C'étoit dans le commencement de l'invention du Contrepoint, insérer quelques Tierces dans une suite de Plain-Chant à l'unisson : de sorte, par exemple, qu'une partie du Chœur chantant ces quatre Notes, *ut re si ut*, l'autre partie chantoit en même tems ces quatre-ci *ut re re ut*. Il paroît par les exemples cités par l'Abbé le Beuf & par d'autres, que l'*Organisation* ne se pratiquoit guères que sur la Note sensible à l'approche de la finale ; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une Tierce mineure. Pour un Accord si facile & si peu varié, les Chantres qui *organisoient* ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appelloit aussi *Triplum* ou *Quadruplum* tout simplement, ce n'étoit autre chose que le même Chant des Parties *organisantes* entonné par des Hautes-Contres à l'Octave des Basses, & par des Dessus à l'Octave des Tailles.

ORTHIEN. *adj.* Le *Nome Orthien* dans la Musique Grecque étoit un Nome Dactilique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, & selon d'autres par le Mysien. C'est sur ce Nome *Orthien*, disent Hérodote & Aulugelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

OUVERTURE. *f. f.* Piéce de Symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, & qui sert de début aux Opéra & autres Drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *ouvertures* des Opéra François sont presque toutes calquées sur celles de Lully. Elles sont composées d'un morceau traînant appellé grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Reprise sautillante appellée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces Reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un tems où les *Ouvertures* Françoiſes ſervoient de modéle dans toute l'Europe. Il n'y a pas ſoixante ans qu'on faiſoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des Opéra. J'ai vu même pluſieurs anciens Opéra Italiens notés avec une *Ouverture* de Lully à la tête. C'eſt de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a ſi fort changé ; mais le fait ne laiſſe pas d'être très-certain.

La Muſique inſtrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des Symphoniſtes qui ſavoient peu tirer parti de leurs Inſtrumens, ont bien-tôt été laiſſées aux François, & l'on s'eſt d'abord contenté d'en garder à-peu-près la diſpoſition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils diſtribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre manière. Ils débutent par un morceau ſaillant & vif, à deux ou à quatre tems ; puis ils donnent un *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finiſſent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raiſon qu'ils donnent de cette diſtribution eſt, que dans un Spectacle nombreux où les Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au ſilence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils diſent que le grave de nos *Ouvertures* n'eſt entendu ni écouté de perſonne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphaſe, moins bruyant que l'Accord des Inſtrumens qui le précède, & avec lequel il ſe confond, eſt plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoûtent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéreſſer avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le diſpoſe à l'attendriſſement qu'on tâchera bien-tôt de lui inſpirer ; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finiſſant avec bruit, le ſilence que l'Acteur arrivé ſur la Scène exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naître en France une plaiſante idée. Pluſieurs ſe ſont imaginé qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de Lully & un Opéra quelconque, qu'on ne ſauroit la changer

ſans rompre l'accord du tout : de ſorte que, d'un début de Symphonie qui ſeroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *Ouverture* Italienne, ils diront avec mépris, que c'eſt une Sonate, & non pas une *Ouverture*; comme ſi toute *Ouverture* n'étoit pas une Sonate.

Je ſais bien qu'il ſeroit à déſirer qu'il y eût un rapport propre & ſenſible entre le caractère d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit préciſément le contraire. D'ailleurs, ſi nos Muſiciens manquent ſi ſouvent de ſaiſir le vrai rapport de la Muſique aux paroles dans chaque morceau, comment ſaiſiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture*, & celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques Muſiciens ſe ſont imaginé bien ſaiſir ces rapports en raſſemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caractères exprimés dans la Pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui eſt à venir fût déjà paſſé. Ce n'eſt pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue eſt celle qui diſpoſe tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent ſans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture*: voilà le plan ſur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI. *adj. plur.* C'eſt le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troiſième Son en montant de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, ÉPAIS, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

P.

P. Par abbréviation, ſignifie *Piano*, c'eſt-à-dire, *Doux*. (Voyez Doux.)

Le double *PP.* ſignifie, *Pianiſſimo*, c'eſt-à-dire, *très-Doux*.

PANTOMIME. *ſ. f.* Air ſur lequel deux ou pluſieurs Danſeurs exécutent en Danſe une Action qui porte auſſi le nom de *pantomime*. Les Airs des *pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient ſouvent dans le cours de la Pièce, & qui doit être ſimple, par la raiſon dite au mot *Contre-Danſe* : mais ce couplet eſt entremêlé d'autres plus ſaillans, qui parlent, pour ainſi dire, & font image, dans les ſituations où le Danſeur doit mettre une expreſſion déterminée.

PAPIER REGLÉ. On appelle ainſi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Muſique. (Voyez Porte'e.)

Il y a du *papier réglé* de deux eſpèces, ſavoir celui dont le format eſt plus long que large, tel qu'on l'emploie communement en France, & celui dont le format eſt plus large que long ; ce dernier eſt le ſeul dont on ſe ſerve en Italie. Cependant par une biſarrérie dont j'ignore la cauſe, les Papetiers de Paris appellent *papier reglé à la Françoiſe*, celui dont on ſe ſert en Italie, & *papier reglé à l'Italienne*, celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, ſoit parce qu'un livre de cette forme ſe tient mieux ouvert ſur un pupître, ſoit parce que les Portées étant plus longues on en change moins fréquemment : or, c'eſt dans ces changemens que les Muſiciens ſont ſujets à prendre une Portée pour l'autre, ſur-tout dans les Partitions. (Voyez Partition.)

Le *papier reglé* en uſage en Italie eſt toujours de dix Portées, ni plus ni moins ; & cela fait juſte deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours

cinq Parties ; ſavoir, deux Deſſus de Violons, la *Viola*, la Partie chantante, & la Baſſe. Cette diviſion étant toujours la même, & chacun trouvant dans toutes les Partitions ſa Partie ſemblablement placée, paſſe toujours d'une Accolade à l'autre ſans embarras & ſans riſque de ſe méprendre. Mais dans les Partitions Françoiſes où le nombre des Portées n'eſt fixe & déterminé, ni dans les Pages ni dans les Accolades, il faut toujours héſiter à la fin de chaque Portée pour trouver, dans l'Accolade qui ſuit, la Portée correſpondante à celle où l'on eſt ; ce qui rend le Muſicien moins ſûr, & l'exécution plus ſujette à manquer.

PARADIAZEUXIS, ou DISJONCTION PROCHAINE. *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'Intervalle d'un *Ton* ſeulement entre les Cordes de deux Tétracordes, & telle eſt l'eſpéce de disjonction qui regne entre le Tétracorde Synnéménon, & le Tétracorde Diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMESE. *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque, le nom de la première Corde du Tétracorde Diezeugménon. Il faut ſe ſouvenir que le troiſième Tétracorde pouvoit être conjoint avec le ſecond ; alors ſa première Corde étoit la Mèſe ou la quatrième Corde du ſecond ; c'eſt-à-dire, que cette Mèſe étoit commune aux deux.

Mais quand ce troiſième Tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la Corde appellée *paramèſe*, laquelle au lieu de ſe confondre avec la Mèſe, ſe trouvoit alors un *Ton* plus haut, & ce *Ton* faiſoit la disjonction ou diſtance entre la quatrième Corde ou la plus aiguë du Tétracorde mèſon, & la première ou la plus grave du Tétracorde Diézeugménon. (Voyez SYSTEME, TETRACORDE.)

Paramèſe ſignifie proche de la Mèſe ; parce qu'en effet la *paramèſe* n'en étoit qu'à un *Ton* de diſtance, quoiqu'il y eût quelquefois une Corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE. *ſ. f.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, le nom donné par pluſieurs Auteurs à la troiſième Corde de chacun des trois Tétracordes Synnéménon, Diézeugménon, & Hyperboléon ; Corde que quelques-uns ne diſtinguoient que par le nom du Genre où ces Tétracordes étoient employés. Ainſi la troiſième Corde du Tétracorde Hyperboléon, laquelle eſt appellée Hyperboléon-Diatonos par

Ariſtoxène & Alypius, eſt appellée *Paranete*-Hyperboléon par Euclide, &c.

PARAPHONIE. *ſ. f.* C'eſt dans la Muſique ancienne, cette eſpèce de Conſonnance qui ne réſulte pas des mêmes Sons, comme l'Uniſſon qu'on appelle *Homophonie*; ni de la Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie*; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, ſeules *Paraphonies* admiſes dans cette Muſique : car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Conſonnances.

PARFAIT. *adj.* Ce mot, dans la Muſique, a pluſieurs ſens. Joint au mot *Accord*, il ſignifie un Accord qui comprend toutes les Conſonnances ſans aucune Diſſonnance; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note ſenſible, & de la Dominante tombe ſur la Finale; joint au mot *Conſonnance*, il exprime un Intervalle juſte & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainſi l'Octave, la Quinte & la Quarte ſont des Conſonnances parfaites, & ce ſont les ſeules; joint au mot *Mode*, il s'applique à la Meſure par une acception qui n'eſt plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

Ils diviſoient le Tems ou le Mode, par rapport à la Meſure, en *Parfait* ou *Imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appelloient Tems ou Mode *Parfait*, celui dont la Meſure étoit à trois Tems, & ils le marquoient par un O ou un cercle, quelquefois ſeul, & quelquefois barré, ⌀. Le tems ou Mode Imparfait formoit une Meſure à deux Tems, & ſe marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt ſeul & tantôt barré. (Voyez MESURE, MODE, PROLATION, TEMS.

PARHYPATE. *ſ. f.* Nom de la Corde qui ſuit immédiatement l'Hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *Parhypates* dans le Diagramme des Grecs; ſavoir, la *Parhipate-Hypaton*, & la *Parhypate-Méſon*. Ce mot *Parhypate* ſignifie *Sous-principale* ou *proche la principale*. (Voyez HYPATE.)

PARODIE. *ſ. f.* Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajuſtant des paroles. Dans une Muſique bien

faite le Chant eſt fait ſur les paroles, & dans la *Parodie* les paroles ſont faites ſur le Chant : tous les couplets d'une Chanſon, excepté le premier, ſont des eſpèces de *Parodies*; & c'eſt, pour l'ordinaire, ce que l'on ne ſent que trop à la manière dont la Proſodie y eſt eſtropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES. *ſ. f. plur.* C'eſt le nom qu'on donne au Poëme que le Compoſiteur met en Muſique ; ſoit que ce Poëme ſoit petit ou grand, ſoit que ce ſoit un Drame ou une Chanſon. La mode eſt de dire d'un nouvel Opéra que la Muſique en eſt paſſable ou bonne, mais que les *Paroles* en ſont déteſtables : on pourroit dire le contraire des vieux Opera de Lulli.

PARTIE. *ſ. f.* C'eſt le nom de chaque Voix ou Mélodie ſéparée, dont la réunion forme le Concert. Pour conſtituer un Accord, il faut que deux Sons au moins ſe faſſent entendre à la fois ; ce qu'une ſeule Voix ne ſauroit faire. Pour former, en chantant, une Harmonie ou une ſuite d'Accords, il faut donc pluſieurs Voix : le Chant qui appartient à chacune de ces Voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les parties d'un même ouvrage, écrites l'une au-deſſous de l'autre, s'appelle Partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un Accord complet eſt compoſé de quatre Sons, il y a auſſi, dans la Muſique, quatre *Parties* principales dont la plus aiguë s'appelle *Deſſus*, & ſe chante par des Voix de femmes, d'enfans ou de *Muſici* : les trois autres ſont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Baſſe*, qui toutes appartiennent à des Voix d'hommes. On peut voir, (*Pl.* F. *Fig.* 6.) l'étendue de Voix de chacune de ces *Parties*, & la Clef qui lui appartient. Les Notes blanches montrent les Sons pleins où chaque *Partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, & les Croches qui ſuivent montrent les Sons où la Voix commenceroit à ſe forcer, & qu'elle ne doit former qu'en paſſant. Les Voix Italiennes excèdent preſque toujours cette étendue dans le haut, ſur-tout les Deſſus ; mais la Voix devient alors une eſpèce de *Faucet*, & avec quelqu'art que ce défaut ſe déguiſe, c'en eſt certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *Parties* ſe ſubdiviſe quand on compoſe à plus de quatre *parties*. (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la première invention du Contrepoint, il n'eut d'abord que deux *Parties* dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Diſcant*. Enſuite on en ajoûta une troiſième qui prit le nom de *Triplum*; & enfin une quatrième, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Mottetus*. Ces *Parties* ſe confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes ſur les autres : ce n'eſt que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris, avec des Diapaſons plus ſéparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a auſſi des *Parties* inſtrumentales. Il y a même des Inſtrumens comme l'Orgue, le Clavecin, la Viole, qui peuvent faire pluſieurs *Parties* à la fois. On diviſe auſſi la Muſique Inſtrumentale en quatre *Parties*, qui répondent à celles de la Muſique Vocale, & qui s'appellent *Deſſus*, *Quinte*, *Taille* & *Baſſe*; mais ordinairement le Deſſus ſe ſépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, ſous le nom commun de *Viole*. On trouvera auſſi (*Pl.* F. *Fig.* 7.) les Clefs & l'étendue des quatre *Parties* Inſtrumentales : mais il faut remarquer que la plûpart des Inſtrumens n'ont pas dans le haut des bornes préciſes, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des Auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne ſauroient paſſer : ce terme eſt à la Note que j'ai marquée; mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre ſans démancher.

Il y a des *Parties* qui ne doivent être chantées que par une ſeule Voix, ou jouées que par un ſeul Inſtrument, & celles-là s'appelle *Parties récitantes*. D'autres *Parties* s'exécutent par pluſieurs perſonnes chantant ou jouant à l'Uniſſon, & on les appelle *Parties concertantes* ou *Parties de Chœur*.

On appelle encore *Partie*, le papier de Muſique ſur lequel eſt écrite la *Partie* ſéparée de chaque Muſicien; quelquefois pluſieurs chantent ou jouent ſur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela ſe pratique ordinairement dans les grandes Muſiques; alors, quoiqu'en ce ſens chaque Concertant ait ſa *Partie*, ce n'eſt pas à dire dans l'autre ſens qu'il y ait autant de *Parties* de Concertans, attendu que la même *Partie* eſt ſouvent doublée, tri-

plée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, *ſ. f.* Collection de toutes les Parties d'une Piece de muſique, où l'on voit, par la réunion des Portées correſpondantes, l'Harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les Parties Portée à Portée, l'une au-deſſous de l'autre avec la Clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, & plaçant la Baſſe au-deſſous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot Copiste, de manière que chaque meſure d'une Portée ſoit placée perpendiculairement au-deſſus ou au-deſſous de la meſure correſpondante des autres Parties, & enfermée dans les mêmes Barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puiſſe voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette diſpoſition une ſeule ligne de muſique comprend autant de Portées qu'il y a de Parties, on embraſſe toutes ces Portées par un trait de plume qu'on appelle *Accolade*, & qui ſe tire à la marge au commencement decette ligne ainſi compoſée; puis on recommence, pour une nouvelle Ligne, à tracer une nouvelle Accolade qu'on remplit de la ſuite des mêmes Portées écrites dans le même ordre.

Ainſi, quand on veut ſuivre une Partie, après avoir parcouru la Portée juſqu'au bout, on ne paſſe pas à celle qui eſt immédiatement au-deſſous: mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans ſon Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui ſuit la Portée correſpondante, & l'on y trouve la ſuite de la même Partie.

L'uſage des *Partitions* eſt indiſpenſable pour compoſer. Il faut auſſi que celui qui conduit un Concert ait la *Partition* ſous les yeux pour voir ſi chacun ſuit ſa Partie, & remettre ceux qui peuvent manquer: elle eſt même utile à l'Accompagnateur pour bien ſuivre l'Harmonie; mais quant aux autres muſiciens, on donne ordinairement à chacun ſa Partie ſéparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie ſéparée d'autres Parties en *Partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les Parties Vocales, on note ordinairement la Baſſe continue en *Partition* avec

chaque Partie récitante, soit pour éviter au Chanteur la peine de compter ses Pauses en suivant la Basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa Partie. 28. Les deux Parties d'un Duo Chantant se notent en *Partition* dans chaque Partie séparée, afin que chaque Chanteur, ayant sous les yeux tout le Dialogue, en saisisse mieux l'esprit, & s'accorde plus aisément avec sa Contre-partie. 38. Dans les Parties Instrumentales, on a soin, pour les Récitatifs obligés, de noter toujours la Partie chantante en *Partition* avec celle de l'Instrument, afin que, dans ces alternatives de Chant non mesuré & de Symphonie mésurée, le Symphoniste prenne juste le tems des Ritournelles sans enjamber & sans retarder.

PARTITION est encore, chez les Facteurs d'Orgue & de Clavecin, une règle pour accorder l'Instrument, en commençant par une Corde ou un Tuyau de chaque Touche dans l'étendue d'une Octave ou un peu plus, prise vers le milieu du Clavier; & sur cette Octave ou *Partition* l'on accorde, après, tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *Partition*.

Sur un Son donné par un Instrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Unisson ou à l'Octave le C *sol ut* qui appartient à la Clef de ce nom, & qui se trouve au milieu du Clavier ou à-peu-près. On accorde ensuite le *sol*, Quinte aiguë de cet *ut*; puis le *re*, Quinte aiguë de ce *sol*; après quoi l'on redescend à l'Octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à la Quinte *la*, puis encore à la Quinte *mi*. On redescend à l'Octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de Quinte en Quinte, & redescendant à l'Octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* Dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, & l'on accorde son Octave aiguë; puis la Quinte grave de cette Octave *fa*; l'Octave aiguë de ce *fa*; ensuite le *si* Bémol, Quinte de cette Octave; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *si* Bémol: l'Octave aiguë duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juste ou à-peu-près avec le *la* Bémol ou le *sol* Dièse précédemment accordé. Quand cela arrive, la Partition est juste; autrement elle est fausse, & cela vient de n'avoir pas bien suivi les règles expliquées au mot *Tempérament*. Voyez

(*Pl.* F. *Fig.* 8.) la ſucceſſion d'accords qui forme la *Partition.*

La *Partition* bien faite, l'accord du reſte eſt très-facile, puiſqu'il n'eſt plus queſtion que d'Uniſſons & d'Octaves pour achever d'accorder tout le Clavier.

PASSACAILLE. *ſ. f.* Eſpèce de Chaconne dont le Chant eſt plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *Paſſacailles* d'Armide & d'Iſſé ſont célèbres dans l'Opéra François.

PASSAGE. *ſ. m.* Ornement dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire aſſez court; lequel eſt compoſé de pluſieurs Notes ou Diminutions qui ſe chantent ou ſe jouent très-légèrement. C'eſt ce que les Italiens appellent auſſi *Paſſo.* Mais tout Chanteur en Italie eſt obligé de ſavoir compoſer des *Paſſi*, au lieu que la plûpart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note & ne font de *Paſſages* que ceux qui ſont écrits.

PASSE-PIED. *ſ. m.* Air d'une Danſe de même nom, fort commune, dont la meſure eſt triple, ſe marque $\frac{3}{8}$, & ſe bat à un Tems. Le mouvement en eſt plus vif que celui du Menuet, le caractère de l'Air à-peu-près ſemblable; excepté que le *Paſſe-pied* admet la ſyncope, & que le Menuet ne l'admet pas. Les Meſures de chaque Repriſe y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'Air du *Paſſe-pied* au lieu de commencer ſur le *Frappé* de la Meſure, doit dans chaque Repriſe commencer ſur la croche qui le précède.

PASTORALE. *ſ. f.* Opéra champêtre dont les Perſonnages ſont des Bergers, dont la Muſique doit être aſſortie à la ſimplicité de goût & de mœurs qu'on leur ſuppoſe.

Une *Paſtorale* eſt auſſi une Pièce de muſique faite ſur des paroles relatives à l'état *Paſtoral*, ou un Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendreſſe & le naturel; l'Air d'une Danſe compoſée dans le même caractère s'appelle auſſi *Paſtorale.*

PASTORELLE. *ſ. f.* Air Italien dans le genre paſtoral. Les Airs François appellés Paſtorales, ſont ordinairement à deux tems, & dans le caractère de muſette. Les *paſtorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant

de douceur & moins de fadeur. Leur Mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE. *adj.* Genre de musique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grande passions, & plus particulièrement la douleur & la tristesses. Toute l'expression de la Musique Françoise, dans le genre *Pathètique*, consiste dans les Sons traînés, renforcés, glapissans, & dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la Mesure y soit effacé. De là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *Pathétique*, & que tout ce qui est *Pathétique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *Pathétiques*, selon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel est un Air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractère sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traine*, &c. & le second sur celles-ci : *Quoi! vous partez sans que rien vous arrête*, &c. C'est l'avantage de la Mélodie Françoise ; elle sert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis, & , cum volet , arbor.*

Mais la Musique Italienne n'a pas le même avantage : chaque Chant, chaque mélodie a son caractère tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller. Son *Pathétique* d'Accent & de Mélodie se fait sentir en toute sorte de Mesure, & même dans les Mouvemens les plus vifs. Les Airs François changent de caractère selon qu'on presse ou qu'on ralentit le Mouvement : chaque Air Italien a son Mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la Mélodie. L'Air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd ; ce n'est plus du Chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *Pathétique* n'est pas dans le Mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le Genre, ni dans le Mode, ni dans l'Harmonie ; puisqu'il y a des morceaux également *Pathétiques* dans les trois Genres, dans les deux Modes, & dans toutes les Harmonies imaginables. Le vrai *Pathétique* est dans l'Accent passionné, qui ne se détermine point par les règles ; mais que le génie trouve & que le cœur sent, sans que l'Art puisse, en aucune manière, en donner la loi.

PATTE A REGLER. *f. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites raimures

également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier, & le long d'une règle, cinq lignes parallèles qui forment une Portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE. *f. f.* Air d'une Danse ancienne du même nom, laquelle depuis longtems n'est plus en usage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espèce de roue à la manière des Paons. L'Homme se servoit, pour cette roue, de sa cape & de son épée qu'il gardoit dans cette Danse, & c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner.*

PAUSE. *f. f.* Intervalle de tems qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la Partie où la *Pause* est marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *Pause* peut s'appliquer à des Silences de différentes durées; mais communement il s'entend d'une Mesure pleine. Cette *Pause* se marque par un demi-Bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la Portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne & la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *Pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot Bâton, & qu'on trouve marquées *Pl.* D. *fig.* 9.

A l'égard de la *demi-Pause*, qui vaut une Blanche, ou la moitié d'une Mesure à quatre Tems, elle se marque comme la *Pause* entiere, avec cette différence que la *Pause* tient à une ligne par le haut, & que la *demi-Pause* y tient par le bas. Voyez, dans la même Figure 9, la distinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *Pause* vaut toujours une Mesure juste, dans quelque espèce de Mesure qu'on soit; au lieu que la *demi-Pause* a une valeur fixe & invariable: de sorte que, dans toute Mesure qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point se servir de la *demi-Pause* pour marquer une demi-Mesure, mais des autres Silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espéce de *Pauses* connues dans nos anciennes Musiques sous le nom de *Pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la Clef, & qui servoient, non à exprimer des Silences, mais à déterminer le Mode; ce nom

nom de *Pauſes* ne leur fut donné qu'abuſivement : c'eſt pourquoi je renvoie ſur cette article aux mots *Bâton* & *Mode*.

PAUSER. *v. n.* Appuyer ſur une ſyllabe en chantant. On ne doit *pauſer* que ſur les ſyllabes longues, & l'on ne *pauſe* jamais ſur les *e* muets.

PEAN. *ſ. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & ſurtout d'Apollon.

PENTACORDE. *ſ. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un Inſtrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou ſyſtême formé de cinq Sons : c'eſt en ce dernier ſens que la Quinte ou Diapente s'appelloit quelquefois *Pentacorde*.

PENTATONON. *ſ. m.* C'étoit dans la muſique ancienne le nom d'un intervalle que nous appellons aujourd'hui Sixte-ſuperflue. (Voyez SIXTE.) Il eſt compoſé de quatre Tons, d'un ſemi-Ton majeur & d'un ſemi-Ton mineur ; d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui ſignifie *cinq tons*.

PERFIDIE. *ſ. f.* Terme emprunté de la muſique Italienne, & qui ſignifie une certaine affectation de faire toujours la même choſe, de pourſuivre toujours le même deſſein, de conſerver le même mouvement, le même caractère de Chant, les mêmes Paſſages, les mêmes figures de Notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles ſont les Baſſes-contraintes ; comme celles des anciennes Chaconnes, & une infinité de manières d'Accompagnement contraint ou *perfidié*, *perfidiato*, qui dépendent du caprice des Compoſiteurs.

Ce terme n'eſt point uſité en France, & je ne ſais s'il a jamais été écrit en ce ſens ailleurs que dans le Dictionnaire de Broſſard.

PERIELÈSE. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant. C'eſt l'interpoſition d'une ou pluſieurs Notes dans l'intonation de certaines pièces de Chant, pour en aſſurer la Finale, & avertir le Chœur que c'eſt à lui de reprendre & pourſuivre ce qui ſuit.

La *périèleſe* s'appelle autrement *Cadence* ou *petite Neume*, & ſe fait de trois manières, ſavoir ; 1°. Par *Circonvolution*. 2°. Par *Intercidence* ou *Diaptoſe*. 3°. Ou par ſimple *Duplication*. Voyez ces mots.

PERIPHERÈS. *ſ. f.* Terme de la Muſique Grecque, qui

ſignifie une ſuite de Notes tant aſcendantes que deſcendantes, & qui reviennent, pour ainſi dire, ſur elles-mêmes. La *peripherès* étoit formée de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTÉIA. *ſ. f.* Mot Grec qui n'a point de correſpondant dans notre langue, & qui eſt le nom de la dernière des trois parties dans leſquelles on ſubdiviſe la Mélopée. (Voyez MELOPÉE.)

La *pettéia* eſt, ſelon Ariſtide Quintilien, l'art de diſcerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire uſage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'eſt la *pettéia* qui conſtitue les Modes de la Muſique; elle détermine le Compoſiteur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, ſelon les perſonnes & ſelon les occaſions. En un mot la *pettéia*, partie de l'Hermoſménon qui regarde la Mélodie, eſt à cet égard ce que les mœurs ſont en Poéſie.

On ne voit pas ce qui a porté les Anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'Echecs; la *pettéia* dans la Muſique étant une règle pour combiner & arranger les Sons, comme le jeu d'Echecs en eſt une autre pour arranger les Pièces appellées πέτται, *Calculi*.

PHILELIE. *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs une ſorte d'Hymne ou de Chanſon en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE. *ſ. f.* Art de traiter & combiner les Sons ſur les principes de l'Acouſtique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE. *ſ. f.* Suite de Chant ou d'Harmonie qui forme ſans interruption un ſens plus ou moins achevé, & qui ſe termine ſur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux eſpèces de *phraſes* muſicales. En Mélodie la *phraſe* eſt conſtituée par le Chant, c'eſt-à-dire, par une ſuite de Sons tellement diſpoſés ſoit par rapport au Ton, ſoit par rapport au Mouvement, qu'ils faſſent un tout bien lié, lequel aille ſe réſoudre ſur une Corde eſſentielle du Mode où l'on eſt.

Dans l'Harmonie, la *phraſe* eſt une ſuite régulière d'Accords tous liés entr'eux par des diſſonnances exprimées ou

sous-entendues ; laquelle se résout sur une Cadence absolue, & selon l'espèce de cette Cadence : selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *Phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la Musique. Un Compositeur qui ponctue & phrase bien, est un homme d'esprit ; un Chanteur qui sent, marque bien ses *Phrases* & leur accent, est un homme de goût : mais celui qui ne fait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, sans entrer dans le sens des *Phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un Croque-sol.

PHRYGIEN. *adj.* Le Mode *Phrygien* est un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Musique des Grecs. Le caractère en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Aussi étoit-ce, selon Athénée, sur le Ton ou Mode *Phrygien* que l'on sonnoit les Trompettes & autres Instrumens militaires.

Ce Mode inventé, dit-on, par Marsyas Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien ; & sa Finale est à un *Ton* de distance de celles de l'un & de l'autre.

PIÈCE. *f. f.* Ouvrage de Musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau, & quelquefois de plusieurs, formant un ensemble & un tout fait pour être exécuté de suite. Ainsi une Ouverture est une *Pièce*, quoique composée de trois morceaux, & un Opéra même est une *Pièce*, quoique divisé par Actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Pièce* en a une plus particulière dans la Musique Instrumentale, & seulement pour certains Instrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *Pièce de Violon* ; l'on dit *une Sonate* : & l'on ne dit guère une Sonate de Clavecin, l'on dit *une Pièce*.

PIED. *f. m.* Mesure de Tems ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Musique cette différence des Tems aux *Pieds*, que les Tems étoient comme les Points ou élémens indivisibles, & les *Pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *Pieds*, à leur tour, étoient les élémens du Mètre ou du Rhythme.

Il y avoit des *pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en Tems, & de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres *pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit se résoudre en un trochée & un ïambe : l'ïonique en un pyrrique & un spondée, &c.

Il y avoit des *pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots François, qui, pour quelques syllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, brèves ou longues seulement dans les règles des Grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCE. *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains Instrumens, & sur-tout au Clavecin : il se fait, en battant alternativement le Son de la Note écrite avec le Son de la Note inférieure, & observant de commencer & finir par la Note qui porte le *pincé*. Il y a cette différence du *pincé* au Tremblement ou Trille que celui-ci se bat avec la Note supérieure, & le *pincé* avec la Note inférieure. Ainsi le Trille sur *ut* se bat sur l'*ut* & sur le *re*, & le *pincé* sur le même *ut*, se bat sur l'*ut* & sur le *si*. Le *pincé* est marqué, dans les Pièces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le Trille dans la Musique ordinaire. Voyez les signes de l'un & de l'autre à la tête des pièces de cet Auteur.

PINCER. *v. a.* C'est employer les doigts au lieu de l'Archet pour faire sonner les Cordes d'un Instrument. Il y a des Instrumens à Cordes qui n'ont point d'Archet, & dont on ne joue qu'en les *pinçant*; tels sont le Sistre, le Luth, la Guitarre : mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'Archet, comme le Violon & le Violoncelle; & cette maniere de jouer, presque inconnue dans la Musique Françoise, se marque dans l'Italienne par le mot *piazicato*.

PIQUE'. *adj. pris adverbialement.* Manière de jouer en pointant les Notes & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* sont des suites de Notes montant ou des-

cendant diatoniquement, ou rebattues sur le même Degré, sur chacune desquelles on met un Point, quelquefois un peu allongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet secs & détachés, sans retirer ou repousser l'Archet, mais en le faisant passer en passant & sautant sur la Corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même sens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les Musiques Italiennes avertit qu'il faut *pincer*. (Voyez PINCER.)

PLAGAL. *adj.* Ton ou Mode *plagal*. Quand l'Octave se trouve divisée arithmétiquement, suivant le langage ordinaire; c'est-à-dire, quand la Quarte est au grave & la Quinte à l'aigu, on dit que le Ton est *plagal*, pour le distinguer de l'authentique où la Quinte est au grave & la Quarte à l'aigu.

Supposons l'Octave *A a* divisée en deux parties par la Dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'espace d'une Octave, & que vous fassiez votre Finale sur l'un de ces *la*, votre Mode est *Authentique*. Mais si, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre Finale sur la Dominante *mi*, qui est intermédiaire, ou que, modulant de la Dominante à son Octave, vous fassiez la Finale sur la Tonique intermédiaire, dans ces deux cas le Mode est *plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les Tons sont réellement Authentiques, & que la distinction n'est que dans le Diapason du Chant & dans le choix de la Note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la Tonique dans l'Authentique, & le plus souvent la Dominante dans le *plagal*.

L'étendue des Loix, & la division des parties a fait disparoître ces distinctions dans la Musique; & on ne les connoît plus que dans le Plain-Chant. On y compte quatre Tons *Plagaux* ou Collatéraux; savoir, le second, le quatrième, le sixième & le huitième; tous ceux dont le nombre est pair. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

PLAIN-CHANT. *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'Église Romaine au Chant Ecclésiastique. Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Musique Grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pû

perdre encore toutes ſes premières beautés. Il lui en reſte aſſez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il eſt actuellement, & pour l'uſage auquel il eſt deſtiné, à ces Muſiques efféminées & théâtrales, ou mauſſades & plates, qu'on y ſubſtitue en quelques Égliſes, ſans gravité, ſans goût, ſans convenance, & ſans reſpect pour le lieu qu'on oſe ainſi profaner.

Le tems où les Chrétiens commencèrent d'avoir des Égliſes & d'y chanter des Pſeaumes & d'autres Hymnes, fut celui où la Muſique avoit déja perdu preſque toute ſon ancienne énergie par un progrès dont j'ai expoſé ailleurs les cauſes. Les Chrétiens s'étant ſaiſis de la Muſique dans l'état où ils la trouvérent, lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit reſtée ; ſavoir, celle du Rhythme & du Mètre, lorſque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la tranſportèrent à la Proſe des livres Sacrés, ou à je ne ſais quelle barbare Poéſie, pire pour la Muſique que la Proſe même. Alors l'une des deux parties conſtitutives s'évanouit, & le Chant ſe traînant uniformement & ſans aucune eſpèce de Meſure, de Notes en Notes preſque égales, perdit avec ſa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans leſquelles, avec la Proſodie & la quantité des Pieds, conſervés, on ſentit encore un peu la cadence du vers, mais ce ne fut plus là le caractère général du *Plain-Chant*, dégénéré le plus ſouvent en une Pſalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, ſur une Langue telle que la Latine, beaucoup moins harmonieuſe & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes ſi grandes, ſi eſſentielles, le *plain-Chant* conſervé d'ailleurs par les Prêtres dans ſon caractère primitif, ainſi que tout ce qui eſt extérieur & cérémonie dans leur Égliſe, offre encore aux connoiſſeurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ſes divers Modes, autant qu'elle peut ſe faire ſentir ſans Meſure & ſans Rhythme, & dans le ſeul Genre Diatonique qu'on peut dire n'être dans ſa pureté que le *plain-Chant*. Les divers Modes y conſervent leurs deux diſtinctions principales ; l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques, & l'autre par la différente poſition des deux ſemi-Tons, ſelon le Degré du ſyſtême Diatonique naturel où ſe trouve

la Fondamentale, & ſelon que le Mode Authentique ou Plagal repréſente les deux Tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez Systemes, Tétracordes, Tons de l'Eglise.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été tranſmis dans les anciens Chants Eccléſiaſtiques, y conſervent une beauté de caractère & une variété d'affections bien ſenſibles aux connoiſſeurs non prévenus, & qui ont conſervé quelque jugement d'oreille pour les ſyſtêmes mélodieux établis ſur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *Plains-Chants* accommodés à la moderne prétintaillés des ornemens de notre Muſique, & modulés ſur les Cordes de nos Modes : comme ſi l'on pouvoit jamais marier notre Syſtême harmonique avec celui des Modes anciens, qui eſt établi ſur des principes tout différens. On doit ſavoir gré aux Évêques, Prévôts & Chantres qui s'oppoſent à ce barbare mélange, & déſirer pour le progrès & la perfection d'un Art qui n'eſt pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux reſtes de l'antiquité ſoient fidèlement tranſmis à ceux qui auront aſſez de talent & d'autorité pour enrichir le ſyſtême moderne. Loin qu'on doive porter notre Muſique dans le *plain-Chant*, je ſuis perſuadé qu'on gagneroit à tranſporter le *plain-Chant* dans notre Muſique ; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de ſavoir, & ſur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne ſe note que ſur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs, ſavoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa* ; qu'une ſeule Tranſpoſition, ſavoir un Bémol ; & que deux figures de Notes, ſavoir la Longue ou quarrée à laquelle on ajoûte quelquefois une queue, & la Brève qui eſt en loſange.

Ambroiſe, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-Chant* ; c'eſt-à-dire qu'il donna le premier une forme & des règles au Chant eccléſiaſtique pour l'approprier mieux à ſon objet, & le garantir de la barbarie & du dépériſſement où tomboit de ſon tems la Muſique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conſerve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Egliſes où ſe pratique le Chant Romain. L'Egliſe

Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & preſque par force le Chant Grégorien. L'extrait ſuivant d'un ouvrage du tems même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle ſur le *Plain-Chant*, qui s'eſt renouvellée de nos jours ſur la Muſique, mais qui n'a pas eu la même iſſue. Dieu faſſe paix au grand Charlemagne.

„ Le très-pieux Roi Charles étant retourné célébrer la „ Pâque à Rome avec le Seigneur Apoſtolique, il s'émut, „ durant les fêtes, une querelle entre les Chantres Ro- „ mains & les Chantres François. Les François préten- „ doient chanter mieux & plus agréablement que les Ro- „ mains. Les Romains, ſe diſant les plus ſavans dans le „ Chant eccléſiaſtique, qu'ils avoient appris du Pape „ Saint Grégoire, accuſoient les François de corrompre, „ écorcher & défigurer le vrai Chant. La diſpute ayant „ été portée devant le Seigneur Roi, les François qui ſe „ tenoient forts de ſon appui, inſultoient aux Chantres „ Romains. Les Romains, fiers de leur grand ſavoir, & „ comparant la Doctrine de Saint Grégoire à la ruſticité „ des autres, les traitoient d'ignorans, de ruſtres, de „ ſots, & de groſſes bêtes. Comme cette altercation ne „ finiſſoit point, le très-pieux Roi Charles dit à ſes Chan- „ tres: déclarez-nous quelle eſt l'eau la plus pure & la „ meilleure, celle qu'on prend à la ſource vive d'une fon- „ taine, ou celle des rigoles qui n'en découlent que de „ bien loin? Ils dirent tous que l'eau de la ſource étoit la „ plus pure & celle des rigoles d'autant plus altérée & ſale „ qu'elle venoit de plus loin. Remontez donc, reprit le „ Seigneur Roi Charles, à la fontaine de Saint Grégoire „ dont vous avez évidemment corrompu le Chant. Enſuite „ le Seigneur Roi demanda au Pape Adrien des Chantres „ pour corriger le Chant François, & le Pape lui donna „ Théodore & Benoît, deux Chantres très-ſavans & inſ- „ truits par Saint Grégoire même: il lui donna auſſi des „ Antiphoniers de Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même „ en Note Romaine. De ces deux Chantres, le Sei- „ gneur Roi Charles, de retour en France, en envoya un „ à Metz & l'autre à Soiſſons, ordonnant à tous les Maî- „ tres de Chant des Villes de France de leur donner à cor- „ riger les Antiphoniers, & d'apprendre d'eux à Chanter.

„ Ainſi furent corrigés les Antiphoniers François que cha-
„ cun avoit altérés par des additions & retranchemens à
„ ſa mode, & tous les Chantres de France apprirent le
„ Chant Romain, qu'ils appellent maintenant Chant Fran-
„ çois ; mais quant aux Sons tremblans, flattés, battus,
„ coupés dans le Chant, les François ne purent jamais bien
„ les rendre, faiſant plutôt des chevrottemens que des
„ roulemens, à cauſe de la rudeſſe naturelle & barbare
„ de leur goſier. Du reſte, la principale école de Chant
„ demeura toujours à Metz, & autant le Chant Romain
„ ſurpaſſe celui de Metz, autant le Chant de Metz ſur-
„ paſſe celui des autres écoles Françoiſes. Les Chantres
„ Romains apprirent de même aux Chantres François à
„ s'accompagner desInſtrumens ; & le Seigneur Roi Char-
„ les, ayant derechef amené avec ſoi en France des Maî-
„ tres de Grammaire & de calcul, ordonna qu'on établît
„ par-tout l'étude des Lettres ; car avant ledit Seigneur
„ Roi l'on n'avoit en France aucune connoiſſance des Arts
„ libéraux. „

Ce paſſage eſt ſi curieux que les Lecteurs me ſauront gré, ſans doute, d'en tranſcrire ici l'original.

Et reverſus eſt Rex piiſſimus Carolus, & celebravit Romæ Paſcha cum Domno Apoſtolico. Ecce orta eſt contentio per dies feſtos Paſchæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant ſe Galli meliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant ſe Romani doctiſſimè cantilenas eccleſiaſticas proferre, ſicut docti fuerant à S. Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam ſanam deſtruendo dilacerare. Quæ contentio antè Domnum Regem Carolum pervenit. Galli verò propter ſecuritatem Domni Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis; Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos ſtultos, ruſticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam S. Gregorii præferebant ruſticitati eorum. Et cum altercario de neutrâ parte finiret, ait Domnus piiſſimus Rex Carolus ad ſuos Cantores : Dicite palàm quis purior eſt, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes ? Reſponderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem eſſe ; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte receſſerint, tantò turbulentos & ſordibus ac immunditiis corruptos ; & ait Domnus Rex Carolus : Revertimini vos ad fontem S. Gregorii,

quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos Cantores qui à S. Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ Romanâ: Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magistros scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciscam: exceptò quod tremulas vel vinnulas, sivè collisibiles vel secabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magisterium Cantandi in Metis remansit; quantùmque Magisterium Romanum superat Metense in arte Cantandi, tantò superat Metensis Cantilena Cæteras scholas Gallorum. Similiter eruditi sunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magistros secum adduxit in Franciam, & ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum studium fuerat liberalium Artium. Vide Annal. & Hist. Francor. ab. an. 708. ad an. 990 Scriptores coætaneos. impr. Francofurti 1594. sub vitâ Caroli magni.

PLAINTE. *f. f.* (Voyez ACCENT.)

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT.)

PLEIN-JEU, se dit du Jeu de l'Orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, & aussi lorsqu'on remplit toute l'Harmonie; il se dit encore des Instrumens d'archet, lorsqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE. *f. f. Plica*, sorte de Ligature dans nos anciennes Musiques. La *plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit Muris.) Elle se faisoit en passant d'un Son à un autre, depuis le semi-Ton jusqu'à la Quinte, soit en montant, soit en descendant; & il y en avoit de quatre sortes. 1. La *plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à

droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand . 2. La *plique* longue descendante a deux traits descendans dont celui de la droite est le plus grand . 3. La *plique* brève ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite . 4. Et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite .

POINCT ou POINT, *s. m.* Ce mot en Musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles Musiques six sortes de *points*, savoir; *point* de perfection, *point* d'imperfection, *point* d'accroissement, *point* de division, *point* de translation, & *point* d'altération.

I. Le *point* de perfection appartient à la division ternaire. Il rend parfaite toute Note suivie d'une autre Note moindre de la moitié par sa figure: alors, par la force du *point* intermédiaire, la Note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *point* d'imperfection placé à la gauche de la Longue, diminue sa valeur; quelquefois d'une Ronde ou semi-Brève, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une Ronde entre la Longue & le *point*; dans le second, on met deux Rondes à la droite de la Longue.

III. Le *point* d'accroissement appartient à la division binaire, & entre deux Notes égales, il fait valoir celle qui précède le double de celle qui suit.

IV. Le *point* de division se met avant une semi-Brève suivie d'une Brève dans le Tems parfait. Il ôte un Tems à cette Brève; & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

V. Si une Ronde entre deux *points* se trouve suivie de deux ou plusieurs Brèves en Tems imparfait, le second *point* transfère sa signification à la dernière de ces Brèves, la rend parfaite & la fait valoir trois Tems. C'est le *point* de translation.

VI. Un *point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Brèves ou Quarrées dans le Tems parfait, ôte un Tems à chacune de ces deux Brèves; de sorte que cha-

que Brève ne vaut plus que deux Rondes, au lieu de trois. C'eſt le *point* d'altération.

Ce même *point* devant une Ronde ſuivie de deux autres Rondes entre deux Brèves ou Quarrées, double la valeur de la dernière de ces Rondes.

Comme ces anciennes diviſions du Tems en parfait & imparfait ne ſont plus d'uſage dans la Muſique, toutes ces ſignifications du *point*, qui, à dire vrai, ſont fort embrouillées, ſe ſont abolies depuis longtems.

Aujourd'hui le *point*, pris comme valeur de Note, vaut toujours la moitié de celle qui le précède. Ainſi après la Ronde le *Point* vaut une Blanche, après la Blanche une Noire, après la Noire une Croche, &c. Mais cette manière de fixer la valeur du *point* n'eſt ſûrement pas la meilleure qu'on ait pû imaginer, & cauſe ſouvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE ou POINT-DE-REPOS, eſt une eſpéce de *point* dont j'ai parlé au mot *Couronne*. C'eſt relativement à cette eſpéce de Point qu'on appelle généralement *Points-d'Orgue* ces ſortes de Chants, meſurés ou non meſurés, écrits ou non écrits, & toutes ces ſucceſſions harmoniques qu'on fait paſſer ſur une ſeule Note de Baſſe toujours prolongée. (Voyez CADENZA.)

Quand ce même Point ſurmonté d'une Couronne s'écrit ſur la dernière Note d'un Air ou d'un morceau de Muſique, il s'appelle alors *Point final*.

Enfin il y a encore une autre eſpèce de *points*, appellés *points détachés*, leſquels ſe placent immédiatement au-deſſus ou au-deſſous de la tête des Notes; on en met preſque toujours pluſieurs de ſuite, & cela avertit que les Notes ainſi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'Archet égaux, ſecs & détachés.

POINTER. *v. a.* C'eſt, au moyen du Point, rendre alternativement longues & brèves des ſuites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une ſuite de Croches. Pour les *pointer* ſur la Note, on ajoûte un Point après la première, une double Croche ſur la ſeconde, un Point après la troiſième, puis une double Croche, & ainſi de ſuite. De cette manière elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur ſe diſtribue inégalement entre les deux Croches; de

ſorte que la première ou Longue en a les trois quarts, & la ſeconde ou Brève l'autre quart. Pour les pointer dans l'exécution, on les paſſe inégales ſelon ces mêmes proportions, quand même elles ſeroient notées égales.

Dans la Muſique Italienne toutes les Croches ſont toujours égales, à moins qu'elles ne ſoient marquées *pointées*. Mais dans la Muſique Françoiſe on ne fait les Croches exactement égales que dans la Meſure à quatre Tems; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne ſoit écrit *Croches égales*.

POLYCEPHALE. *adj.* Sorte de Nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le Nome *Polycéphale* fut inventé, ſelon les uns, par le ſecond Olympe phrygien, deſcendant du fils de Marſyas, & ſelon d'autres, par Cratès diſciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE ou POLYMNASTIQUE. *adj.* Nome pour les flûtes, inventé, ſelon les uns, par une femme nommée Polymneſte, & ſelon d'autres, par Polymneſtus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER. *v. a.* C'eſt, en terme de compoſition, marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviſer tellement les Phraſes qu'on ſente par la Modulation & par les Cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaiſons plus ou moins grandes, comme on ſent tout cela dans le diſcours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX. *ſ. m.* Agrément du Chant, lequel ſe marque par une petite Note appellée en Italien *Appoggiatura*, & ſe pratique en montant diatoniquement d'une Note à celle qui la ſuit par un coup de goſier dont l'effet eſt marqué dans la *Planche* B. *Fig.* 13.

PORT-DE-VOIX JETTÉ, ſe fait, lorſque montant diatoniquement d'une Note à ſa Tierce on appuie la troiſième Note ſur le ſon de la ſeconde, pour faire ſentir ſeulement cette troiſième Note par un coup de goſier redoublé, tel qu'il eſt marqué *Planche* B. *Fig.* 13.

PORTE'E. *ſ. f.* La *Portée* ou Ligne de Muſique eſt compoſée de cinq Lignes parallèles, ſur leſquelles ou entre leſquelles les diverſes Poſitions des Notes en marquent les Intervalles ou Degrés. La *Portée* du Plain-Chant n'a que quatre Lignes, elle en avoit d'abord huit, ſelon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la Gamme, de ſorte

qu'il n'y avoit qu'un Degré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorſqu'on doubla les Degrés en plaçant auſſi des Notes dans les Intervalles, la *portée* de huit Lignes réduites à quatre, ſe trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq Lignes dans la Muſique & de quatre dans le plain-Chant, on en ajoûte de poſtiches ou accidentelles quand cela eſt néceſſaire & que les Notes paſſent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de Muſique, eſt en tout d'onze Notes formant dix Degrés diatoniques; dans le plain-Chant, de neuf Notes formant huit Degrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION. *ſ. f.* Lieu de la portée où eſt placée une Note pour fixer le Degré d'élevation du Son qu'elle repréſente.

Les Notes n'ont, par rapport aux Lignes, que deux différentes *poſitions*; ſavoir, ſur une Ligne ou dans un eſpace, & ces *poſitions* ſont toujours alternatives lorſqu'on marche ou diatoniquement. C'eſt enſuite le lieu qu'occupe la Ligne même ou l'eſpace de la portée & par rapport à la Clef qui détermine la véritable *poſition* de la Note dans un Clavier général.

On appelle auſſi *poſition* dans la meſure le Tems qui ſe marque en frappant, en baiſſant ou poſant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez THESIS.)

Enfin l'on appelle *poſition* dans le jeu des Inſtrumens à manche, le lieu où la main ſe poſe ſur le manche, ſelon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le Sillet, en ſorte que l'index poſe à un Ton de la Corde-à-jour, c'eſt la *poſition* naturelle. Quand on démanche, on compte les *poſitions* par les Degrés diatoniques dont la main s'éloigne du Sillet.

PRELUDE. *ſ. m.* Morceau de Symphonie qui ſert d'introduction & de préparation à une pièce de Muſique. Ainſi les Ouvertures d'Opéra ſont des *préludes*; comme auſſi les Ritournelles qui ſont aſſez ſouvent au commencement des Scènes ou Monologues.

Prélude eſt encore un trait de Chant qui paſſe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier ſi l'inſtrument eſt d'accord, &c. Voyez l'Article ſuivant.

PRÉLUDER. *v. n.* C'eſt en général chanter ou jouer quelque trait de fantaiſie irrégulier & aſſez court, mais paſſant par les Cordes eſſentielles du Ton, ſoit pour l'établir, ſoit pour diſpoſer ſa Voix ou bien poſer ſa main ſur un Inſtrument, avant de commencer une Pièce de Muſique.

Mais ſur l'Orgue & ſur le Clavecin l'Art de *préluder* eſt plus conſidérable. C'eſt compoſer & jouer impromptu des Pièces chargées de tout ce que la Compoſition a de plus ſavant en Deſſein, en Fugue, en Imitation, en Modulation, & en Harmonie. C'eſt ſur-tout en *préludant*, que les grands Muſiciens, exempts de cet extrême aſſerviſſement aux règles que l'œil des critiques leur impoſe ſur le papier, font briller ces Tranſitions ſavantes qui raviſſent les Auditeurs. C'eſt-là qu'il ne ſuffit pas d'être bon Compoſiteur ni de bien poſſéder ſon Clavier ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet eſprit inventif qui font trouver & traiter ſur le champ les ſujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'eſt par ce grand Art de *préluder* que brillent en France les excellens Organiſtes, tels que ſont maintenant les Sieurs Calvière & Daquin, ſurpaſſés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambaſſadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution, efface les plus illuſtres Artiſtes, & fait à Paris l'admiration des connoiſſeurs.

PRÉPARATION. *ſ. f.* Acte de préparer la Diſſonnance. (Voyez PREPARER.)

PRÉPARER. *v. a. Préparer* la Diſſonnance, c'eſt la traiter dans l'Harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle ſoit moins dure à l'oreille qu'elle ne ſeroit ſans cette précaution: ſelon cette définition toute Diſſonnance veut être préparée. Mais lorſque pour *préparer* une Diſſonnance, on exige que le Son qui la forme, ait fait conſonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une ſeule Diſſonnance qui ſe *prépare*; ſavoir la Septième; encore cette préparation n'eſt-elle point néceſſaire dans l'Accord ſenſible, parce qu'alors la Diſſonnance étant caractériſtique, & dans l'Accord & dans le Mode, eſt ſuffiſamment annoncée; que l'oreille s'y attend, la reconnoit, & ne ſe trompe ni ſur l'Accord ni ſur ſon progrès naturel. Mais lorſque la Septième ſe fait entendre ſur un

Son fondamental qui n'eſt pas eſſentiel au Mode, on doit la *préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare; & comme cet Accord de Septième ſe renverſe & ſe combine de pluſieurs manières, de-là naiſſent auſſi diverſes manières apparentes de *préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut conſidérer trois choſes dans la pratique des Diſſonnances, ſavoir, l'Accord qui précède la Diſſonnance, celui où elle ſe trouve, & celui qui la ſuit. La Préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troiſieme, voyez *Sauver*.

Quand on veut *préparer* regulièrement une Diſſonnance, il faut choiſir pour arriver à ſon Accord une telle marche de Baſſe fondamentale, que le Son qui forme la Diſſonnance, ſoit un prolongement dans le Tems fort d'une Conſonnance frappée ſur le Tems foible dans l'Accord précédent; c'eſt ce qu'on appelle *Sincoper*. (Voyez SINCOPE.)

De cette Préparation réſultent deux avantages; ſavoir, 1. Qu'il y a néceſſairement liaiſon harmonique entre les deux Accords, puiſque la Diſſonnance elle-même forme cette liaiſon; & 2. Que cette Diſſonnance n'étant que le prolongement d'un Son conſonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille, qu'elle ne le ſeroit ſur un Son nouvellement frappé. Or c'eſt-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez CADENCE, DISSONNANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie deſtinée ſpécialement à *préparer* la Diſſonnance, que celle même qui la fait entendre: de ſorte que ſi le Deſſus ſonne la Diſſonnance, c'eſt à lui de ſyncoper; mais ſi la Diſſonnance eſt à la Baſſe, il faut que la Baſſe ſyncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-ſimple, les Maîtres de Compoſition ont furieuſement embrouillé tout cela.

Il y a des Diſſonnances qui ne ſe *préparent* jamais; telle eſt la Sixte-ajoûtée; d'autres qui ſe *préparent* fort rarement; telle eſt la Septième diminuée.

PRESTO. *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de Muſique, indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux

principaux Mouvemens établis dans la Musique Italienne. *Presto* signifie *Vîte*. Quelquefois on marque un Mouvement encore plus pressé par le superlatif *Prestissimo*.

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correspondant en François, & qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la Musique Françoise. Un Air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé, tout d'un coup, tout entier & avec toutes ses Parties dans l'esprit du Compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, & n'ont pû se présenter à l'esprit l'une sans l'autre. Ils sont semblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le sens suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'Auteur Il y a dans les Arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement; mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier sans le dernier n'auroit aucun sens. Telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le Philosophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un seul & unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, & ne se conçoivent que par les génies capables de les produire: l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté, & dans la Musique les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces raviſſemens, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes: on les sent, on les devine à l'instant, les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux, sublimes, faites passer un de ces Airs décousus, dont toutes les Phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différens Tons, & dont

l'Accompagnement n'eſt qu'un rempliſſage fait après coup ; avec quelque goût que ce dernier morceau ſoit compoſé, ſi le ſouvenir de l'autre vous laiſſe quelque attention à lui donner, ce ne ſera que pour en être glacés, tranſis, impatientés. Après un Air *di prima intenzione*, toute autre Muſique eſt ſans effet.

PRISE. *Lepſis.* Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

PROGRESSION. *ſ. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les ſuites d'Intervalles égaux ſont toutes en *progreſſions*, & c'eſt en identifiant les termes voiſins de différentes *progreſſions*, qu'on parvient à completter l'Echelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

PROLATION. *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes Muſiques une manière de déterminer la valeur des Notes ſemi-Brèves ſur celle de la Brève, ou des Minimes ſur celle de la ſemi-Brève. Cette *prolation* ſe marquoit après la Clef, & quelquefois après le ſigne du Mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, ſelon les règles ſuivantes.

Conſidérant toujours la diviſion ſous-triple comme la plus excellente, ils diviſoient la *prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *prolation* parfaite étoit pour la Meſure ternaire, & ſe marquoit par un Point dans le cercle quand elle étoit majeure, c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Brève à la ſemi-Brève ; ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure, c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la ſemi-Brève à la Minime. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 9 & 11.)

La *prolation* imparfaite étoit pour la Meſure binaire, & ſe marquoit comme le Tems par un ſimple cercle, quand elle étoit majeure ; ou par un demi-cercle, quand elle étoit mineure ; *même Pl. Fig.* 10 & 12.

Depuis on ajoûta quelques autres ſignes à la *prolation* parfaite ; outre le cercle & le demi-cercle on ſe ſervit du Chiffre ¦ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou ſemi-Brèves, pour celle de la Brève ou Quarré ; & du Chif-

fre ; pour exprimer la valeur des trois Minimes ou Blanches, pour la Ronde ou semi-Brève.

Aujourd'hui toutes les *prolations* sont abolies ; la division sous-double l'a emporté sur la sous-ternaire ; & il faut avoir recours à des exceptions & à des signes particuliers, pour exprimer le partage d'une Note quelconque en trois autres Notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le Dictionnaire de l'Académie que *prolation* signifie *Roulement*. Je n'ai point lû ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

PROLOGUE. *s. m.* Sorte de petit Opéra qui précède le grand, l'annonce & lui sert d'introduction. Comme le sujet des *prologues* est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Musique en doit être brillante, harmonieuse, & plus imposante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiser sur le *Prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la Pièce, & il faut que le Musicien, sans être maussade & plat dans le début, sache pourtant s'y ménager de manière à se montrer encore intéressant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'est ni sentie, ni rendue par la plupart des Compositeurs ; mais elle est pourtant nécessaire, quoique difficile. Le mieux seroit de n'en avoir pas besoin, & de supprimer tout-à-fait les *prologues* qui ne font guères qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Pièce, en usant d'avance les moyens de plaire & d'intéresser. Aussi les Opéra François sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *prologues* ; encore ne les y souffre-t-on que parce qu'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

PROPORTION. *s. f.* Egalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *proportion* ; savoir la *proportion* Arithmétique, la Géométrique, l'Harmonique, & la contre-Harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *proportions*, pour entendre les calculs dont les Auteurs ont chargé la théorie de la Musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d* ; si la différence du premier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisième *c* au quatrième *d*, ces quatre termes sont en *proportion* Arithmétique. Tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2, 4 : 8, 10.

Que ſi, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la manière de contenir ou d'être contenus ; ſi, par exemple, le premier *a* au ſecond *b* comme le troiſième *c* eſt au quatrième *d*, la *proportion* eſt Géométrique. Telle eſt celle que forment ces quatre nombres 2, 4 : : 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 eſt ſurpaſſé par le ſecond 4 eſt 2 ; & l'excès dont le troiſième 8 eſt ſurpaſſé par le quatrième 10 eſt auſſi 2. Ces quatre termes ſont donc en *proportion* Arithmétique.

Dans le ſecond exemple, le premier terme 2 eſt la moitié du ſecond 4, & le troiſième terme 8 eſt auſſi la moitié du quatrième 16. Ces quatre termes ſont donc en *proportion* Géométrique.

Une *proportion* ſoit Arithmétique, ſoit Géométrique, eſt dite inverſe ou réciproque, lorſqu'après avoir comparé le premier terme au ſecond, l'on compare non le troiſième au quatrième, comme dans la *proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troiſième, & que les rapports ainſi pris ſe trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, ſont en *proportion* Arithmétique réciproque ; & ces quatre 2, 4 : : 6, 3, ſont en *proportion* Géometrique réciproque.

Lorſque dans une *proportion* directe, le ſecond terme ou le conſéquent du premier rapport eſt égal au premier terme ou à l'antécédent du ſecond rapport ; ces deux termes étant égaux, ſont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainſi dans cette *proportion* Arithmétique 2, 4 : 4, 6 ; au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, & la *proportion* ſe poſe ainſi ÷ 2, 4, 6.

De même, dans cette *proportion* Géométrique 2, 4 : : 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette manière ∴ 2, 4, 8.

Lorſque le conſéquent du premier rapport ſert ainſi d'antécédent au ſecond rapport, & que la *proportion* ſe poſe avec trois termes, cette *proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'interruption qui s'y trouve quand on la poſe en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, 6, ſont en *proportion* Arith-

métique continue; & ces trois ci, ∴ 2, 4, 8, ſont en *Proportion* Géométrique continue.

Lorſqu'une *Proportion* continue ſe prolonge; c'eſt-à-dire, lorſqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *Progreſſion*.

Ainſi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une Progreſſion Arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoûtant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16, forment une Progreſſion Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du ſecond terme diviſé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*Expoſant* du rapport, ou de la Progreſſion.

Lorſque trois termes ſont tels que le premier eſt au troiſième, comme la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſième, ces trois termes forment une ſorte de *Proportion* appellée *Harmonique*. Tels ſont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6: car comme le premier 3 eſt la moitié du troiſième 6, de même l'excès 1 du ſecond ſur le premier, eſt la moitié de l'excès 2 du troiſième ſur le ſecond.

Enfin, lorſque trois termes ſont tels que la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſième, non comme le premier eſt au troiſième, ainſi que dans la *Proportion* Harmonique; mais au contraire comme le troiſième eſt au premier, alors ces trois termes forment entre eux une ſorte de *proportion* appellée *proportion contre-harmonique*. Ainſi ces trois nombres 3, 5, 6, ſont en *proportion* Contre-harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois Cordes ſonnant enſemble l'Accord parfait Tierce majeure formoient entr'elles la ſorte de *proportion* qu'à cauſe de cela on a nommée Harmonique: mais c'eſt-là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les Sons, ni avec leur effet ſur l'organe auditif; ainſi la *proportion* Harmonique & la *proportion* Contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art que la *proportion* Arithmétique, & la *Proportion* Géométrique, qui même y ſont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penſer que les propriétés des quantités abſtraites ne ſont point des propriétés des Sons, & ne pas

chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différentes natures, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT. *adv.* Chanter ou jouer *Proprement*, c'est exécuter la Mélodie Françoise avec les ornemens qui lui conviennent. Cette Mélodie n'étant rien par la seule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du Chant François. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ. *s. f.* Exécution du Chant François avec les ornemens qui lui sont propres, & qu'on appelle agrémens du Chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit dans la Musique ancienne, le Son le plus grave de tout le Système, un Ton au dessous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom signifie *Surnumeraire*, *Acquise*, ou Ajoûtée, parce que la Corde qui rend ce son-là, fut ajoûtée au-dessous de tous les Tétracordes pour achever le Diapason ou l'Octave avec la Mèse; & le Diapason ou la double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le Système. (Voyez SYSTEME.)

PROSODIAQUE. *adj.* Le Nome *Prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE. *s. f.* Sorte de Nome pour les Flûtes, & propre aux Cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, & de Thébes selon les Béotiens.

PROTESIS. *s. f.* Pause d'un Tems long dans la Musique ancienne, à la différence du *Lemme*, qui étoit la Pause d'un Tems bref.

PSALMODIER. *v. n.* C'est chez les Catholiques chanter ou réciter les Pseaumes & l'Office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le Chant & la parole: c'est du Chant, parce que la voix est soutenue; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même Ton.

PYCNI, PYCNOI. (Voyez ÉPAIS.)

PYTHAGORICIENS. *sub. masc. plur.* Nom d'une des

deux Sectes dans lesquelles se divisoient les Théoriciens dans la Musique Grecque ; elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre Secte portoit le nom d'Aristoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Consonnans que Dissonnans par le Calcul des rapports. Les Aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond, leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots ; & sous des dénominations plus simples, les moitiés ou les quarts de *Ton* des Aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins composés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens*. En proposant, par exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que proposoit un Aristoxénien ? Rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe. Ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire ; ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle est la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée est un nombre irrationnel : il y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié de *Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La simplicité des Aristoxéniens n'étoit qu'apparente ; c'étoit une simplicité semblable à celle du Système de M. Boisgelou, dont il sera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

Q.

QUADRUPLE-CROCHE. *ſ. f.* Note de Muſique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double-Croche. Il faut ſoixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une Meſure à quatre Tems; mais on remplit rarement une Meſure & même un Tems de cette eſpèce de Notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple-Croche* eſt preſque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente valeur, & ſe figure ainſi ou . Elle tire ſon nom des quatre traits ou Crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en Muſique de même qu'en Proſodie, ne ſignifie pas le nombre des Notes ou des Syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *Quantité* produit le Rhythme, comme l'Accent produit l'Intonation. Du Rhythme & de l'Intonation réſulte la Mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ. *adj.* On appelloit autrefois B *Quarré* ou B *Dur*, le ſigne qu'on appelle aujourd'hui *Béquarré*. Voy. B.)

QUARRÉE. ou BREVE. *adj. pris ſubſtantiv.* Sorte de Note faite ainſi , & qui tire ſon nom de ſa figure. Dans nos anciennes Muſiques, elle valoit tantôt trois Rondes ou ſemi-Brèves, & tantôt deux, ſelon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. Voyez PROLATION.)

Maintenant la *Quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie aſſez rarement.

QUART-DE-SOUPIR. *ſ. m.* Valeur de ſilence qui, dans la Muſique Italienne, ſe figure ainſi ; dans la Françoiſe, ainſi ; & qui marque, comme le porte ſon nom la quatrième partie d'un ſoupir; c'eſt-à-dire, l'équivalant d'une double-Croche. (Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON. *ſ. m.* Intervalle introduit dans le Genre Enharmonique par Ariſtoxène, & duquel la raiſon

eſt ſourde. (Voyez Échelle Enharmonique , Intervalle , Pythagoriciens.)

Nous n'avons ni dans l'oreille , ni dans les calculs harmoniques aucun principe qui nous puiſſe fournir l'Intervalle exact d'un *Quart-de-Ton* ; & quand on conſidère quelles opérations Géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le Monocorde , on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte , ni par la Voix , ni ſur aucun Inſtrument.

Les Muſiciens appellent auſſi *Quart-de-Ton* l'Intervalle qui , de deux Notes à un Ton l'une de l'autre , ſe trouve entre le Bémol de la ſupérieure & le Dièſe de l'inférieure ; Intervalle que le Tempérament fait évanouir , mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* eſt de deux eſpèces ; ſavoir , l'Enharmonique majeur , dans le rapport de 576 à 625 , qui eſt le complément de deux ſemi-Tons mineurs au *Ton* majeur ; & l'Enharmonique mineur , dans la raiſon de 125 à 128, qui eſt le complément des deux mêmes ſemi-Tons mineurs au *Ton* mineur.

QUARTE. *ſ. f.* La troiſième des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte* eſt une Conſonnance parfaite ; ſon rapport eſt de 3 à 4 ; elle eſt compoſée de trois Degrés diatoniques formés par quatre Sons ; d'où lui vient le nom de *Quarte*. Son Intervalle eſt de deux *Tons* & demi ; ſavoir , un *Ton* majeur , un *Ton* mineur , & un ſemi-Ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manières ; ſavoir , en diminuant ſon Intervalle d'un ſemi-Ton , & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fauſſe-Quarte* ; ou en augmentant d'un ſemi-Ton ce même Intervalle , & alors elle s'appelle *Quarte-ſuperflue* ou *Triton* , parce que l'Intervalle en eſt de trois tons pleins : il n'eſt que de deux *Tons* ; c'eſt-à-dire , d'un *Ton* , & deux ſemi-Tons dans la *Quarte-diminuée* ; mais ce dernier Intervalle eſt banni de l'Harmonie , & pratiqué ſeulement dans le Chant.

Il y a un Accord qui porte le nom de *Quarte* , ou *Quarte & Quinte*. Quelques-uns l'appellent Accord de Onzième : c'eſt celui où ſous un Accord de Septième on ſuppoſe à la

Basse un cinquième Son, une Quinte, au-dessous du Fondamental : car alors ce Fondamental fait Quinte, & sa Septième fait Onzième avec le Son supposé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte-superflue* ou *Triton*. C'est un Accord sensible dont la dissonnance est portée à la Basse : car alors la Note sensible fait Triton sur cette Dissonnance. (Voyez Accord.)

Deux *Quartes* justes de suite sont permises en composition, même par Mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoûte la Sixte : mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, & que la Basse-Fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Musiciens, une manière de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plûtôt par Quartes que par Quintes : c'étoit ce qu'ils appelloient aussi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diatessferonare*.

QUATORZIEME. *f. f.* Réplique ou Octave de la Septième. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR. *f. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre Parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les Parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui fassent Chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois ; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, & l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *Quatuor*.

QUEUE. *f. f.* On distingue dans les Notes la tête & la *Queue*. La tête est le corps même de la Note ; la *Queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou descend indifféremment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plûpart des Notes n'ont pas de *Queue* ; mais dans la Musique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Brève ou Quarrée n'en avoit pas non plus ; mais les différentes positions de la *Queue* servoient à distinguer les

valeurs des autres Notes, & sur-tout de la plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la *Queue* ajoûtée aux Notes du Plain-Chant prolonge leur durée; elle l'abrège, au contraire, dans la Musique, puisqu'une Blanche ne vaut que la moitié d'une Ronde.

QUINQUE. *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq Parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *Quinque*. L'un & l'autre de ces mots, quoique passés de la Langue Latine dans la Françoise, se prononcent comme en Latin.

QUINTE. *s. f.* La seconde des Consonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quinte* est une Consonnance parfaite. (Voyez CONSONNANCE.) Son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre Degrés diatoniques, arrivant au cinquième Son, d'où lui vient le nom de *Quinte*. Son Intervalle est de trois *Tons* & demi; savoir, deux *Tons* majeurs, un *Ton* mineur, & un semi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manières; savoir, en diminuant son Intervalle d'un semi-Ton, & alors elle s'appelle *Fausse-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte* diminuée; ou en augmentant d'un semi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-superflue*. De sorte que la *Quinte-superflue* a quatre *Tons*, & la *Fausse-Quinte* trois seulement, comme le Triton, dont elle ne diffère dans nos systêmes par le nombre des Degrés (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux Accords qui portent le nom de *Quinte*; savoir, l'Accord de *Quinte & Sixte*, qu'on appelle aussi *grande-Sixte* ou *Sixte-ajoûtée*, & l'Accord de *Quinte-superflue*.

Le premier de ces deux Accords se considère en deux manières; savoir, comme un Renversement de l'Accord de Septième, la Tierce du Son Fondamental étant portée au grave; c'est l'Accord de *grande-Sixte*; (Voyez SIXTE) ou bien comme un Accord de *grande-Sixte* (Voyez SIXTE) ou bien comme un Accord direct dont le Son Fondamental est au grave, & c'est alors l'Accord de *Sixte-ajoutée*. Voy. DOUBLE-EMPLOI.)

Le second se considère aussi de deux manières, l'une

par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoiſe la *Quinte-ſuperflue* eſt l'Accord dominant en Mode mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante qui fait *Quinte-ſuperflue* avec la Note ſenſible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-ſuperflue* ne ſe pratique que ſur la Tonique en Mode majeur, lorſque, par accident, ſa *Quinte* eſt dièſée, faiſant alors Tierce majeure ſur la Médiante & par conſéquent *Quinte-ſuperflue* ſur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît ſortir du Mode, ſe trouvera dans l'expoſition du Syſtême de M. Tartini. (Voyez SYSTEME.)

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *Quintes* de ſuite par mouvement ſemblable entre les mêmes Parties : cela choqueroit l'oreille en formant une double Modulation.

M. Rameau prétend rendre raiſon de cette règle par le défaut de liaiſon entre les Accords. Il ſe trompe. Premièrement on peut former ces deux *Quintes* & conſerver la liaiſon harmonique. Secondement, avec cette liaiſon, les deux *Quintes* ſont encore mauvaiſes. Troiſièmement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la règle aux Tierces majeures ; ce qui n'eſt pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypothèſes de contrarier le jugement de l'oreille, mais ſeulement d'en rendre raiſon.

Quinte-fauſſe, eſt une *Quinte* réputée juſte dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la Modulation, ſe trouve affoiblie d'un ſemi-Ton : telle eſt ordinairement la *Quinte* de l'Accord de Septième ſur la ſeconde Note du Ton en Mode mineur.

La *fauſſe-Quinte* eſt une diſſonnance qu'il faut ſauver : mais la *Quinte-fauſſe* peut paſſer pour Conſonnance & être traitée comme telle quand on compoſe à quatre Parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE, eſt auſſi le nom qu'on donne en France à cette Partie inſtrumentale de rempliſſage qu'en Italie on appelle *Viola*. Le nom de cette Partie a paſſé à l'Inſtrument qui la joue.

QUINTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une manière de procéder dans le Déchant ou Contrepoint

plûtôt par *Quintes* que par Quartes. C'eſt ce qu'ils appelloient auſſi dans leur Latin, *Diapentiſſare*. Muris s'étend fort au long ſur les règles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

QUINZIEME. *ſ. f.* Intervalle de deux Octaves. (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)

R

RANZ-DES-VACHES. Air célèbre parmi les Suiſſes, & que leurs jeunes Bouviers jouent ſur la Cornemuſe en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'Air noté, *Pl.* N. Voyez auſſi l'article MUSIQUE où il eſt fait mention des étranges effets de cet Air.

RAVALEMENT. Le Clavier ou Syſtême à *Ravalement*, eſt celui qui, au lieu de ſe borner à quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoûtant une Quinte au-deſſous de l'*ut* d'en bas, une Quarte au-deſſus de l'*ut* d'en haut, & embraſſant ainſi cinq Octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des Facteurs d'Orgue & de Clavecin, & il n'y a guères que ces Inſtrumens ſur leſquels on puiſſe embraſſer cinq Octaves. Les inſtrumens aigus paſſent même rarement l'*ut* d'en haut ſans jouer faux, & l'Accord des Baſſes ne leur permet point de paſſer l'*ut* d'en bas.

RE. Syllabe par laquelle on ſolfie la ſeconde Note de la Gamme. Cette Note, au naturel, s'exprime par la lettre D. (Voyez D & GAMME.)

RECHERCHE. *ſ. f.* Eſpèce de Prélude ou de Fantaiſie ſur l'Orgue ou ſur le Clavecin, dans laquelle le Muſicien affecte de rechercher & de raſſembler les principaux traits d'Harmonie & de Chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un Concert. Cela ſe fait ordinairement ſur le champ ſans préparation, & demande, par conſéquent, beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches* ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou Points d'Orgue que le Chanteur ſe donne la liberté de faire ſur certaines Notes de ſa Partie, ſuſpendant la Meſure, parcourant les diverſes Cordes du Mode, & même en ſortant quelquefois, ſelon les idées de ſon génie & les routes de ſon goſier, tandis que tout l'Accompagnement s'arrête juſqu'à ce qu'il lui plaiſe de finir.

RECIT. *ſ. m.* Nom générique de tout ce qui ſe chante à voix ſeule. On dit, un *Récit* de Baſſe, un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'applique même en ce ſens aux Inſtru-

mens. On dit un *Récit* de Violon, de Flûte de Hautbois. En un mot *Réciter* c'eſt chanter ou jouer ſeul une Partie quelconque, par oppoſition au Chœur & à la Symphonie en général, où pluſieurs chantent ou jouent la même Partie à l'Uniſſon.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où règne le Sujet principal, & dont toutes les autres ne ſont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Françoiſe, *les Récits ne ſont point aſſujettis à la Meſure comme les Airs.* Un *Récit* eſt ſouvent un Air, & par conſéquent Meſuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif* ?

RÉCITANT. *Partic.* Partie *Récitante* eſt celle qui ſe chante par une ſeule Voix, ou ſe joue par un ſeul Inſtrument ; par oppoſition aux Parties de Symphonie & de Chœur qui ſont exécutées à l'uniſſon par pluſieurs Concertans. (Voyez RÉCIT.)

RÉCITATION. *ſ. f.* Action de Réciter la Muſique. (Voyez RÉCITER.

RECITATIF. *ſ. m.* Diſcours récité d'un ton muſical & harmonieux. C'eſt une manière de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Muſique, dans laquelle le Muſicien doit imiter, autant qu'il eſt poſſible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant eſt nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en ſert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité : il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être ſoutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractère de la Langue ; plus la Langue eſt accentuée & mélodieuſe, plus le *Récitatif* eſt naturel, & approche du vrai diſcours : il n'eſt que l'Accent noté dans une Langue vraiment muſicale ; mais dans une Langue peſante, ſourde & ſans accent, le *Récitatif* n'eſt que du chant, des cris, de la Pſalmodie ; on n'y reconnoît plus la parole. Ainſi le meilleur *Récitatif* eſt celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me ſemble, le ſeul vrai principe tiré de la nature de la choſe ſur lequel on doive ſe fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poéſie étoit en *Récitatif*, parce

que, la Langue étant mélodieuſe, il ſuffiſoit d'y ajoûter la Cadence du Mètre & la Récitation ſoutenue, pour rendre cette Récitation tout-à-fait muſicale; d'où vient que ceux qui verſifioient appelloient cela *chanter*. Cet uſage, paſſé ridiculement dans les autres Langues, fait dire encore aux Poètes, *je chante*, lorſqu'ils ne font aucune ſorte de Chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne ſauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'eſt cette diſtinction même qui nous a rendu le *Récitatif* néceſſaire. La Muſique domine trop dans nos Airs, la Poéſie y eſt preſque oubliée. Nos Drames lyriques ſont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opéra qui ne ſeroit qu'une ſuite d'Airs ennuieroit preſque autant qu'un ſeul Air de la même étendue. Il faut couper & ſéparer les Chants par de la parole; mais il faut que cette parole ſoit modifiée par la Muſique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit reſter la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Pièce, ſeroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le paſſage du diſcours au Chant, & réciproquement, eſt trop diſparat; il choque à la fois l'oreille & la vraiſemblance: deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne ſauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* eſt le moyen d'union du Chant & de la parole; c'eſt lui qui ſépare & diſtingue les Airs, qui repoſe l'oreille étonnée de celui qui précède, & la diſpoſe à goûter celui qui ſuit: enfin c'eſt à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'eſt que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut ſe rendre ſans ſortir de la Langue donnée, & ſans déplacer l'éloquence des Airs.

On ne meſure point le *Récitatif* en chantant. Cette Meſure, qui caractériſe les Airs, gâteroit la déclamation récitative. C'eſt l'Accent, ſoit grammatical, ſoit oratoire, qui doit ſeul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abbaiſſement. Le Compoſiteur, en notant le *Récitatif* ſur quelque Meſure déterminée, n'a en vue que de fixer la correſpondance de la Baſſe-continue & du Chant, & d'indiquer, à peu-près, comment on doit marquer la quantité des ſyllabes, cadencer & ſcander les vers. Les Italiens ne ſe ſervent jamais pour leur *Récitatif* que de la Meſure à quatre Tems; mais

les

les François entremêlent le leur de toutes sortes de Mesures.

Ces derniers arment aussi la Clef de toutes sortes de Transpositions, tant pour le *Récitatif* que pour les Airs : ce que ne font pas les Italiens ; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel : la quantité de Modulations dont ils le chargent, & la promptitude des Transitions, faisant que la Transposition convenable à un Ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les Accidens sur les mêmes Notes, & rendroit le *Récitatif* presque impossible à suivre, & très-difficile à noter.

En effet, c'est dans le *Récitatif* qu'on doit faire usage des Transitions harmoniques les plus recherchées, & des plus savantes Modulations. Les Airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent guère au Compositeur de s'éloigner du Ton principal ; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des Phrases étranglées, entassées, & qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la musique Françoise, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif* où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des Modulations également variées qui puissent représenter, par leurs contextures, les successions exprimées par le discours du Récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne sont pas bornées aux Intervalles musicaux ; elles sont infinies & impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le Musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible ; & afin de porter dans l'esprit des Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes, il a recours à des Transitions qui les supposent : si, par exemple, l'Intervalle du semi-Ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas, il ne sauroit ; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de Basse suffit souvent pour changer toutes les idées, & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'Auditeur soit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Basse, qui doit faire son effet

ſans être écoutée ; il ſuit de-là que la Baſſe doit reſter ſur la même Note autant qu'il eſt poſſible ; car c'eſt au moment qu'elle change de Note & frappe une autre Corde, qu'elle ſe fait écouter. Ces momens étant rares & bien choiſis, n'uſent point les grands effets ; ils diſtraiſent moins fréquemment le Spectateur & le laiſſent plus aiſément dans la perſuaſion qu'il n'entend que parler, quoique l'Harmonie agiſſe continuellement ſur ſon oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que ces Baſſes perpétuellement ſautillantes, qui courent de Croche en Croche après la ſucceſſion Harmonique, & font, ſous la Mélodie de la Voix une autre manière de Melodie fort plate & fort ennuyeuſe. Le Compoſiteur doit ſavoir prolonger & varier ſes Accords ſur la même Note de Baſſe, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de Baſſe, & empêche l'Auditeur de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit ſervir qu'à lier la contexture du Drame, à ſéparer & faire valoir les Airs, à prévenir l'étourdiſſement que donneroit la continuité du grand bruit ; mais quelqu'éloquent que ſoit le Dialogue, quelqu'énergique & ſavant que puiſſe être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il eſt néceſſaire à ſon objet ; parce que ce n'eſt point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la muſique, & que ce n'eſt cependant que pour déployer ce charme qu'eſt inſtitué l'Opéra. Or, c'eſt en ceci qu'eſt le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs ſcènes, abuſent du *Récitatif*. Quelque beau qu'il ſoit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, & que ce n'eſt pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démoſthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin ; mais il ne s'en-ſuivroit pas de-là que Démoſthène fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui diſent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le diſent bien gratuitement ; puiſqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Muſique dont les Connoiſſeurs faſſent tant de cas & ſur laquelle ils ſoient auſſi difficiles. Il ſuffit même d'exceller dans cette ſeule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illuſtres Artiſtes, & le célèbre *Porpora* ne s'eſt immortaliſé que par-là.

J'ajoûte que, quoiqu'on ne cherche pas communément

dans le *Récitatif* la même énergie d'expreſſion que dans les Airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois ; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoiſſeurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle ; l'effet de ces morceaux montre aſſez que le défaut qu'on impute au genre n'eſt que dans la manière de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *Récitatif* d'une ſeule ligne, & ſans autre Accompagnement que la Baſſe, faire un effet prodigieux non-ſeulement ſur les profeſſeurs de l'Art, mais ſur tous les Spectateurs. „ C'étoit, dit-il, au commence- „ ment du troiſième Acte. A chaque repréſentation un „ ſilence profond dans tout le Spectacle annonçoit les appro- „ ches de ce terrible morceau. On voyoit les viſages pâlir, „ on ſe ſentoit friſſonner, & l'on ſe regardoit l'un l'autre „ avec une ſorte d'effroi : car ce n'étoient ni des pleurs, ni „ des plaintes ; c'étoit un certain ſentiment de rigueur „ âpre & dédaigneuſe qui troubloit l'ame, ſerroit le cœur „ & glaçoit le ſang ". Il faut tranſcrire le paſſage original ; ces effets ſont ſi peu connus ſur nos théâtres que notre Langue eſt peu exercée à les exprimer.

L'anno quatordecimo del ſecolo preſente nel Dramma che ſi rapreſentava in Ancona, v'era ſu'l principio dell' Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri ſtromenti che dal Baſſo ; per cui, tanto in noi profeſſori, quanto negli aſcoltanti, ſi deſtava una tal e tanta commozione di animo, che tutti ſi guardavano in faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore che ſi faceva in ciaſcheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo beniſſimo che le parole erano di ſdegno) ; ma di un certo rigore e freddo nel ſangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte ſi recitò il Dramma, e ſempre ſeguì l'effeto ſteſſo univerſalmente ; di che era ſegno palpabile il ſommo previo ſilenzio, con cui l'Uditorio tutto ſi appareccchiava à goderne l'effetto.

RECITATIF ACCOMPAGNÉ eſt celui auquel, outre la Baſſe continue, on ajoûte un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement, qui ne peut guere être ſyllabique, vu la rapidité du débit, eſt ordinairement formé de longues Notes ſoutenues ſur des Meſures entières, & l'on

écrit pour cela sur toutes les Parties de Symphonie le mot *Soſtenuto*, principalement à la Baſſe, qui, ſans cela, ne frapperoit que des coups ſecs & détachés à chaque changement de Note, comme dans le *Récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & ſoutenir les Sons ſelon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement eſt meſuré, cela force de meſurer auſſi le *Récitatif*, lequel alors ſuit & accompagne en quelque ſorte l'Accompagnement.

RECITATIF MESURÉ. Ces deux mots ſont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on ſent que quelqu'autre Meſure que celle des vers n'eſt plus *Récitatif*. Mais ſouvent un *Récitatif* ordinaire ſe change tout-d'un-coup en Chant, & prend de la Meſure & de la Mélodie; ce qui ſe marque en écrivant ſur les Parties *à Tempo* ou *à Battuta*. Ce contraſte, ce changement bien ménagé produit des effets ſurprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent muſical & ſe développe à l'inſtant par les plus douces inflexions du Chant; puis, coupée dela même manière par quelqu'autre réflexion vive & impétueuſe, elle s'interrompt bruſquement pour reprendre à l'inſtant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & meſurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flûtes & de Cors de chaſſe, ne ſont pas rares dans les grands *Recitatifs* Italiens.

On meſure encore le *Récitatif*, lorſque l'Accompagnement dont on le charge étant chantant & meſuré lui-même, oblige le *Recitant* d'y conformer ſon débit. C'eſt moins alors un *récitatif meſuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *récitatif* accompagnant l'Accompagnement.

RECITATIF OBLIGÉ. C'eſt celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige* pour ainſi dire le Récitant & l'Orcheſtre l'un envers l'autre, en ſorte qu'ils doivent être attentifs & s'attendre mutuellement. Ces paſſages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orcheſtre, ſont ce qu'il y a de plus touchant, de plus raviſſant, de plus énergique dans toute la Muſique moderne. L'Acteur agité, tranſporté d'une paſſion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant leſquelles l'Orcheſtre parle pour lui; & ces ſilences, ainſi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que ſi l'Acteur diſoit lui même tout ce que la

Muſique fait entendre. Juſqu'ici la Muſique Françoiſe n'a ſçu faire aucun uſage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une ſcène du *Devin du Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une ſituation vive, ainſi traitée, en devenoit plus intéreſſante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des ſcènes grandes & pathétiques, ſi l'on en peut tirer ce parti dans un genre ruſtique & badin ?

RÉCITER. *v. a.* & *n.* C'eſt chanter ou jouer ſeul dans une Muſique, c'eſt exécuter un *Récit*. (Voyez RÉCIT.)

RÉCLAME. *ſ. f.* C'eſt dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verſet. (Voyez RÉPONS).

REDOUBLÉ. *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle ſimple porté à ſon Octave. Ainſi la Treizième, compoſée d'une Sixte & de l'Octave, eſt une *Sixte redoublée* ; & la Quinzième, qui eſt une Octave ajoûtée à l'Octave, eſt une Octave *redoublée*. Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoûte deux, l'Intervalle eſt triple, quadruplé quand on ajoûte trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom paſſe ſept en nombre, eſt tout au moins *redoublé*. Pour trouver le ſimple d'un Intervalle *redoublé* quelconque, rejettez ſept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet Intervalle, & le reſte ſera le nom de l'Intervalle ſimple : de treize rejettez ſept, il reſte ſix ; ainſi la Treizième eſt une Sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois ſept ou quatorze, il reſte un : ainſi la Quinzième eſt un Uniſſon triplée, ou une Octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un Intervalle ſimple quelconque, ajoûtez-y ſept, & vous aurez le nom du même Intervalle *redoublé*. Pour tripler un Intervalle ſimple, ajoûtez-y quatorze, &c. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION. *ſ. f.* Suite de Notes deſcendant diatoniquement. Ce terme, non plus que ſon oppoſé, *Déduction*, n'eſt guère en uſage que dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaiſon de tous les Couplets d'une Chanſon par les mêmes paroles & par le même Chant, qui ſe dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la première fois par le ſieur Delaire en 1700, laquelle détermine, ſur la marche diatonique de la Baſſe, l'Accord convenable à chaque degré du Ton, tant en Mode majeur

qu'en Mode mineur, & tant en montant qu'en descendant.

On trouve, *Pl.* L. *Fig.* 6, cette formule chiffrée sur l'Octave du Mode majeur, & *Fig.* 7. sur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *Règle*, tant que l'Auteur sera resté dans l'Harmonie simple & naturelle que comporte le Mode. S'il sort de cette simplicité par des Accords par suppositions ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des Chiffres convenables; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de Ton : mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *Règle de l'Octave*, & cette *Règle* doit s'étudier sur la Basse-fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *Règles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Règles*; c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les loix qu'on leur donne. Cette faute est dans l'Accompagnement de la sixième Note dont l'Accord chiffré d'un *6*, péche contre les règles; car il ne s'y trouve aucune liaison, & la Basse-fondamentale descend diatoniquement d'un Accord parfait sur un autre Accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *Règle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison, en ajoûtant une Septième à l'Accord parfait de la Dominante; mais alors cette Septième, devenue Octave sur la Note suivante, ne seroit point sauvée, & la Basse-fondamentale, descendant diatoniquement sur un Accord parfait, après un Accord de Septième, feroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixième Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte feroit liaison; mais ce seroit fondamentalement un Accord de Septième avec Tierce mineure, où la Dissonnance ne seroit pas préparée; ce qui est encore contre les *Règles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte sur cette sixième Note, & ce seroit alors l'Accord parfait de la Seconde; mais je doute que les Musiciens approuvassent un Renversement aussi mal entendu que celui-là; Renversement que l'oreille n'adopte point, & sur un Accord qui éloigne trop l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Dominante, en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu de la Septième, & alors la Sixte ſimple iroit très-bien ſur la ſixième Note qui ſuit ; mais la Sixte-Quarte iroit très-mal ſur la Dominante, à moins qu'elle n'y fût ſuivie de l'Accord parfait ou de la Septième ; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Régle* qui ſert non ſeulement dans la pratique, mais de modèle pour la pratique, ne doit point ſe tirer de ces combinaiſons théoriques rejettées par l'oreille ; & chaque Note, ſur-tout la Dominante, y doit porter ſon Accord propre, lorſqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une choſe certaine, que nos *règles* ſont mauvaiſes, ou que l'accord de Sixte, dont on accompagne la ſixième Note en montant, eſt une faute qu'on doit corriger, & que pour accompagner régulièrement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un ſeul accord à lui donner, ſavoir celui de ſeptième ; non une ſeptième fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche ſe ſauver que d'une autre Septième, ſeroit une faute ; mais une Septième renverſée d'un Accord de Sixte-ajoûtée ſur la Tonique. Il eſt clair que l'Accord de la Tonique eſt le ſeul qu'on puiſſe inſérer régulièrement entre l'Accord parfait ou de Septième ſur la Dominante, & le même Accord ſur la Note ſenſible qui ſuit immédiatement. Je ſouhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne je ſuis ſûr au moins qu'ils la trouveront régulière.

RÉGLER LE PAPIER. C'eſt marquer ſur un papier blanc les Portées pour y noter la Muſique. (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

REGLEUR. *ſ. m.* Ouvrier qui fait profeſſion de régler les papiers de Muſique. (Voyez COPISTE.)

REGLURE. *ſ. f.* Manière dont eſt réglé le papier. *Cette réglure eſt trop noire. Il y a plaiſir de Noter ſur une réglure bien nette.* (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RELATION. *ſ. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un Intervalle, conſidéré par le genre de cet Intervalle. La *relation* eſt *juſte*, quand l'Intervalle eſt juſte, majeur ou mineur ; elle eſt *fauſſe*, quand il eſt ſuperflu ou diminué. (Voyez INTERVALLE.)

Parmi les *fauſſes relations*, on ne conſidere comme telles dans l'Harmonie, que celles dont les deux Sons ne peu-

vent entrer dans le même Mode. Ainſi le Triton qui dans la Mélodie eſt une *fauſſe Relation*, n'en eſt une dans l'Harmonie que lorſqu'un des deux Sons qui le forment, eſt une Corde étrangère au Mode. La Quarte diminuée, quoique bannie de l'Harmonie, n'eſt pas toujours une *fauſſe Relation*. Les Octaves diminuée & ſuperflue, étant non-ſeulement des Intervalles bannis de l'Harmonie, mais impraticables dans le même Mode, ſont toujours de *fauſſes Relations*. Il en eſt de même des Tierces & des Sixtes diminuée & ſuperflue, quoique la dernière ſoit admiſe aujourd'hui.

Autrefois les *fauſſes Relations* étoient toutes défendues. A préſent elles ſont preſque toutes permiſes dans la Mélodie, mais non dans l'Harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux Sons qui forment la *fauſſe Relation*, ne ſoit admis que comme Note de goût, & non comme partie conſtitutive de l'Accord.

On appelle encore *Rélation enharmonique*, entre deux Cordes qui ſont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui ſe trouve entre le Dièſe de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'eſt, par le Tempérament, la même touche ſur l'Orgue & ſur le Clavecin; mais en rigueur ce n'eſt pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE. *adj.* Les Sons *Rémiſſes* ſont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Rémiſſe* eſt l'oppoſé d'*Intenſe*, & il y a cette différence entre *Remiſſe* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intenſe* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* ſe diſent de la ſenſation que le Son porte à l'oreille; au lieu qu'*Intenſe* & *Remiſſe* ſe rapportent plutôt à la cauſe qui le produit.

RENFORCER. *v. a. près en ſens neutre.* C'eſt paſſer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en enflant & augmentant les Sons, ſoit ſur une Tenue, ſoit ſur une ſuite de Notes, juſqu'à ce qu'ayant atteint celle qui ſert de terme au *Renforcé*, l'on reprenne enſuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Muſique par le mot *Creſcendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment

RENTRÉE. *ſ. f.* Retour du ſujet, ſur-tout après quelques Pauſes de ſilence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelqu'autre Deſſein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *Renverſé* eſt oppoſé à *Direct.* (Voyez DIRECT.) Et en fait d'Accords, il eſt oppoſé à *Fondamental.* (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT. *ſ. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui compoſent les Accords, & dans les Parties qui compoſent l'Harmonie : ce qui ſe fait en ſubſtituant à la Baſſe, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Deſſus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu ; & réciproquement.

Il eſt certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui eſt celui de la génération de l'Accord même : mais les circonſtances d'une ſucceſſion, le goût, l'expreſſion, le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent ſouvent le Compoſiteur de changer cet ordre en renverſant les Accords, & par conſéquent la diſpoſition des Parties.

Comme trois choſes peuvent être ordonnées en ſix manières, & quatre choſes en vingt-quatre manières, il ſemble d'abord qu'un Accord parfait devroit être ſuſceptible de ſix *Renverſemens*, & un Accord diſſonnant de vingt-quatre ; puiſque celui-ci eſt compoſé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renverſement* ne conſiſte qu'en des tranſpoſitions d'Octaves. Mais il faut obſerver que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renverſemens* toutes les diſpoſitions différentes des Sons ſupérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainſi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi ſol*, & *ut ſol mi*, ne ſont pris que pour un même *Renverſement*, & ne portent qu'un même nom ; ce qui réduit à trois tous les *Renverſemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord diſſonnant ; c'eſt-à-dire, à autant de *Renverſemens* qu'il entre de différens Sons dans l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne ſont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Baſſe-fondamentale ſe fait entendre dans la Partie la plus grave, ou, ſi la Baſſe-fondamentale eſt retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel eſt gardé dans les Accords, l'Harmonie eſt directe.

Dès que cet ordre eſt changé, ou que les Sons fondamentaux, ſans être au grave, ſe font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie eſt *renverſée*. *Renverſement* de l'accord, quand le Son fondamental eſt tranſpoſé; *Renverſement* de l'Harmonie, quand le Deſſus ou quelque autre Partie marche comme devroit faire la Baſſe.

Partout où un Accord direct ſera bien placé, ſes *Renverſemens* ſeront bien placés auſſi, quant à l'Harmonie; car c'eſt toujours la même ſucceſſion fondamentale. Ainſi à chaque Note de Baſſe-fondamentale, on eſt maître de diſpoſer l'Accord à ſa volonté, & par conſéquent de faire à tout moment des *Renverſemens* différens; pourvu qu'on ne change point la ſucceſſion reguliére & fondamentale, que les Diſſonnances ſoient toujours préparées & ſauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note ſenſible monte toujours, & qu'on évite les fauſſes Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences myſtérieuſes que mettent les Compoſiteurs entre les Accords où le Deſſus ſyncope, & ceux où la Baſſe doit ſyncoper; comme, par exemple, entre la Neuvième & la ſeconde: c'eſt que dans les premiers l'Accord eſt direct & la diſſonnance dans le Deſſus; dans les autres l'Accord eſt *renverſé*, & la Diſſonnance eſt à la Baſſe.

A l'égard des Accords par ſuppoſition, il faut plus de précautions pour les *Renverſer*. Comme le Son qu'on ajoûte à la Baſſe eſt entiérement étranger à l'Harmonie, ſouvent il n'y eſt ſouffert qu'à cauſe de ſon grand éloignement des autres Sons, qui rend la Diſſonnance moins dure. Que ſi ce Son ajouté vient à être tranſpoſé dans les Parties ſupérieures, comme il l'eſt quelquefois; ſi cette tranſpoſition n'eſt faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne ſauroit ſe pratiquer heureuſement ſans retrancher quelque autre Son de l'Accord. Voyez au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *renverſement* ne dépend que de l'étude & de l'art: le choix eſt autre choſe; il faut de l'oreille & du goût; il y faut l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *renverſement* ſoit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'eſt pas pour l'effet & l'expreſſion. Il eſt certain que la Baſſe-fondamentale eſt

faite pour soutenir l'Harmonie & regner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverse* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela ; sans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Musiques récentes, où les Dessus chantent quelquefois comme des Basses, & les Basses toujours comme des Dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renversemens* d'un Accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *Faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI. *s. m.* Signe figuré volonté, placé communément au-dessus de la Portée, lequel correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, & de-là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION. *s. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'est ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les Cordes essentielles du Mode, celles qui composent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois Cordes de cette Triade, les deux extrêmes, c'est-à-dire, la Finale & la Dominante, qui sont proprement la Répercussion du Ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu qui n'est que la Répercussion du Mode. (Voyez TON & MODE.)

REPÉTITION. *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une Pièce de Musique que l'on veut exécuter en public. Les *répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les Acteurs puissent prévoir leurs Parties, pour qu'ils se concertent & s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, & rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* servent au Compositeur même pour juger de l'effet de sa Pièce, & faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

RÉPLIQUE. *s. f.* Ce terme en Musique signifie la même chose qu'*Octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *Réplique* l'Unisson de la même Note dans deux Parties différentes. Il y a nécessairement

des *Répliques* à chaque Accord dans toute Muſique à plus de quatre Parties. (Voyez UNISSON.)

RÉPONS. *ſ. m.* Eſpèce d'Antienne redoublée qu'on chante dans l'Egliſe Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules, & qui finit en manière de Rondeau par une Repriſe appellée *Réclame*.

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, ſans ſortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choiſi. Il n'eſt cependant pas néceſſaire que le Verſet d'un *Répons* ſe termine par la Note finale du Mode ; il ſuffit que cette Finale termine le *Répons* même.

RÉPONSE. *ſ. f.* C'eſt, dans une Fugue, la rentrée du ſujet par une autre Partie, après que la première l'a fait entendre ; mais c'eſt ſur-tout dans une Contre-Fugue, la rentrée du ſujet renverſé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.)

REPOS. *ſ. m.* C'eſt la terminaiſon de la phraſe, ſur laquelle terminaiſon le Chant ſe repoſe plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine : ſi la Cadence eſt évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos* ; car il eſt impoſſible à l'oreille de ſe repoſer ſur une Diſſonnance. On voit par-là qu'il y a préciſément autant d'eſpèces de *repos* que de ſortes de Cadences pleines ; (Voyez CADENCE.) & ces différens *repos* produiſent dans la Muſique l'effet de la ponctuation dans le diſcours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *repos* avec les Silences, quoique ces choſes ſoient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE. *ſ. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle ſe répète deux fois, ſans être écrite deux fois, s'appelle *repriſe*. C'eſt en ce ſens qu'on dit que la première *Repriſe* d'une Ouverture eſt grave, & la ſeconde gaie. Quelquefois auſſi l'on n'entend par *repriſe* que la ſeconde Partie d'un Air. On dit ainſi que la *repriſe* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *repriſe* eſt encore chacune des Parties d'un Rondeau qui ſouvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la première.

Dans la Note on appelle *repriſe* un ſigne qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précède ; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce ſens on diſtingue

deux *repriſes*, la grande & la petite. La grande *repriſe* ſe figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoiſe par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traverſent toute la Portée, & entre leſquelles on inſere un point dans chaque eſpace: mais cette ſeconde manière s'abolit peu-à-peu; car ne pouvant imiter tout-à-fait la Muſique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les ſignes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le ſtyle de M. de Voltaire en ſuivant ſon orthographe.

Cette *repriſe*, ainſi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la Partie qui précède que celle qui ſuit; c'eſt pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Paſſe-pieds, Menuets, Gavottes, &c.

Lorſque la *repriſe* a ſeulement des points à ſa gauche, c'eſt pour la répétition de ce qui précède, & lorſqu'elle a des points à ſa droite, c'eſt pour la répétition de ce qui ſuit. Il ſeroit du moins à ſouhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie; car elle me paroît fort commode. Voyez (*Pl.* L. *Fig.* 8.) la figure de ces différentes *Repriſes*.

La petite *repriſe* eſt, lorſqu'après une grande *repriſe* on recommence encore quelques-unes des dernieres Meſures avant de finir. Il n'y a point de ſignes particuliers pour la petite *repriſe*, mais on ſe ſert ordinairement de quelque ſigne de Renvoi figuré au-deſſus de la Portée. (Voyez RENVOI.)

Il faut obſerver que ceux qui notent correctement ont toujours ſoin que la dernière Note d'une *repriſe* ſe rapporte exactement, pour la Meſure, & à celle qui commence la même *repriſe*, & à celle qui commence la *repriſe* qui ſuit, quand il y en a une. Que ſi le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Meſure, après la Note qui termine une *repriſe*, on ajoûte deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, juſqu'à ce qu'on ait ſuffiſamment indiqué comment il faut remplir la Meſure. Or, comme à la fin d'une première Partie on a premièrement la première Partie à reprendre, puis la ſeconde Partie à commencer, & que cela ne ſe fait pas toujours dans des

Tems ou parties de Tems ſemblables; on eſt ſouvent obligé de noter deux fois la finale de la première *reprije*, l'une avant le ſigne de *repriſe* avec les premières Notes de la première Partie; l'autre après le même ſigne pour commencer la ſeconde Partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première finale juſqu'à ſa répétition, pour marquer qu'à la ſeconde fois il faut paſſer, comme nul, tout ce qui eſt compris ſous le demi-cercle. Il m'eſt impoſſible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la figure 9 de la Planche L ſuffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONNANCE. *ſ. f.* Prolongement ou réflexion du Son, ſoit par les vibrations continuées des Cordes d'un Inſtrument, ſoit par les parois d'un corps ſonore, ſoit par la colliſion de l'air renfermé dans un Inſtrument à vent. (Voyez Son, Musique, Instrumens.)

Les voûtes elliptiques & paraboliques réſonnent, c'eſt-à-dire, réfléchiſſent le Son. (Voyez Écho.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ſes parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres, ne contribuent en rien au Ton de la Voix: mais leur effet eſt bien grand pour la *réſonnance*. (Voyez Voix.) Un exemple bien ſenſible de cela ſe tire d'un Inſtrument d'acier appellé Trompe de Bearn ou Guimbarde; lequel, ſi on le tient avec les doigts & qu'on frappe ſur la languette, ne rendra aucun Son; mais ſi le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en ſerrant plus ou moins, & qu'on entend d'aſſez loin, ſurtout dans le bas.

Dans les Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Violon, le Violoncelle, le Son vient uniquement de la Corde; mais la *Réſonnance* dépend de la caiſſe de l'Inſtrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'eſt rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il eſt poſſible. Ainſi pour reſſerrer cet Accord *ut ſol mi*, qui comprend une Dixième, il faut renverſer ainſi *ut mi ſol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez Accord, Renversement.)

RESTER. *v. n. Reſter* ſur une ſyllabe, c'eſt la prolonger plus que n'exige la Proſodie, comme on fait ſous les Roulades; & *Reſter* ſur une Note, c'eſt y faire une Te-

nue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la Mesure soit oublié.

RHYTHME. *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est, en Musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des tems.

Aristide Quintilien divise le *rhythme* en trois espèces; savoir, le *rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs Parties, comme dans une statue bien faite; le *rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danse, la démarche bien composée, les attitudes des Pantomimes; & le *rhythme* des Mouvemens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que, soit qu'on frappe toujours la même Corde, soit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée & la quantité. Cette dernière espèce de *rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier sens, c'est du *rhythme* que naissent le nombre & l'Harmonie dans l'éloquence; la Mesure & la cadence dans la Poésie: dans le second, le *rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, & s'appelle aujourd'hui *Mesure*. (Voyez MESURE.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *rhythme* des Anciens.

Comme les syllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus sensibles, plus déterminées que celles de notre Langue, & que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou brèves, différemment combinées, le *rhythme* du Chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds, & n'en étoit proprement que l'expression. Il se divisoit, ainsi qu'eux, en deux Tems, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, selon les divers rapports de ces Tems. Ces Genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient aussi Dactylique, ou le *rhythme* étoit divisé en deux Tems égaux; le *Double*, Trochaïque ou Iambique, dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double de celle de l'autre; le

Sesquialtère, qu'ils appelloient aussi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; & enfin l'*Epitrite*, moins usité, où le rapport des deux Tems étoit 3 à 4.

Les Tems de ces *Rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de Notes longues ou brèves, selon le Mouvement; & dans ce sens, un Tems pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de Mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient: mais les deux Tems conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme*.

Outre cela, le Mouvement & la marche des syllabes, & par conséquent des Tems & du *Rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la volonté du Poète, selon l'expression des paroles & le caractère des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *Rhythme*; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà lesquelles l'oreille n'est plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le *Rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la Poésie, se partageoit en trois autres Genres. Le *Simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds; le *Composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds; & le *Mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *Rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme; c'est-à-dire, se battre à deux Tems toujours égaux, comme dans les vers Héxametres, Pantamètre, Adoniens, Anapestiques, *&c.* ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques: ou diversifié, c'est-à-dire, Mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, *&c.* Mais dans tous ces cas les *Rythmes* même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en viteſſe selon la nature des pieds. Ainsi de deux *Rhythmes* de même Genre,

Genre, réſultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les ſilences ſe trouvoient auſſi dans le *rhythme* ancien; non pas, à la vérité, comme les nôtres pour faire taire ſeulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caractères au Chant: mais ſeulement pour remplir la meſure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une ſyllabe: ainſi le ſilence ne pouvoit jamais ſe trouver qu'à la fin du vers pour ſuppléer à cette ſyllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoiſſoient ſans doute, puiſqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expreſſion de la Meſure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroit pas non plus qu'ils pratiquaſſent les Roulades, les Syncopes, ni les Points, à moins que les Inſtrumens ne fiſſent quelque choſe de ſemblable en accompagnant la Voix; de quoi nous n'avons nul indice.

Voſſius dans ſon Livre *de Poëmatum cantu, & viribus rhythmi*, releve beaucoup le *rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Muſique. Il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne repréſente aucune image des choſes, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoûte que le langage & la Poéſie modernes ſont peu propres pour la Muſique, & que nous n'aurons jamais de bonne Muſique vocale juſqu'à ce que nous faſſions des vers favorables pour le Chant; c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds meſurés, en proſcrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, ſont préciſément comme s'ils n'avoient qu'un ſeul Pied: de ſorte que nous n'avons dans notre Poéſie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne penſons qu'à y faire entrer un certain nombre de ſyllabes, ſans preſque nous embarraſſer de quelle nature elles ſont. Ce n'eſt ſûrement pas là de l'étoffe pour la Muſique.

Le *rhythme* eſt une partie eſſentielle de la Muſique,

& surtout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'est rien ; & par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la Mesure & la Cadence ? Quel est le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le sentiment des passions ? Demandez-le au Métaphysicien. Tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la Mélodie tire son caractère des accens de la Langue, le *Rhythme* tire le sien du caractère de la Prosodie, & alors il agit comme image de la parole ; à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractère rhythmique aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu & indépendant de la Langue ; comme la tristesse, que marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons remisses & bas ; la joie par Tems sautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenses : d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractère propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plûpart de ces autres passions étant composées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE. *f. f.* Partie de l'art musicale qui enseignoit à pratiquer les règles du Mouvement & du *Rhythme*, selon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractère dont il s'agissoit, à connoître & posséder à fond toutes les sortes de Rhythmes, à discerner & employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la manière à la fois la plus expressive & la plus agréable, & enfin à distinguer l'*Arsis* & la *Thesis*, par la marche la plus sensible & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPÉE. Ῥυθμοποιία. *f. f.* Partie de la Science Musicale qui prescrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez RHYTHME. (La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouvement ou le Tems, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit

pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des Mouvemens muets, appellés *Orchesis*, & en général de tous les Mouvemens réguliers. Mais elle se rapportoit principalement à la Poésie ; parce qu'alors la Poésie régloit seule les Mouvemens de la Musique, & qu'il n'y avoit point de Musique purement instrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On sait que la *Rhythmopée* se partageoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & serré, un autre élevé & grand, & le moyen paisible & tranquille ; mais du reste les Anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur Musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le Chant.

RIGAUDON. *s. m.* Sorte de Danse dont l'Air se bat à deux Tems, d'un Mouvement gai, & se divise ordinairement en deux Reprises phrasées de quatre en quatre Mesures, & commençant par la dernière Note du second Tems.

On trouve *rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie ; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un Maître à Danser, que le nom de cette Danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *rigaud*.

RIPPIENO. *s. m.* Mot Italien qui se trouve assez fréquemment dans les Musiques d'Église, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous*.

RITOURNELLE. *s. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en manière de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant ; ou à la fin, pour imiter & assurer la fin du même Chant ; ou dans le milieu, pour reposer la Voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la Pièce.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne, les *ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'Instrument qui accompagne doit répéter ce que la Voix a chanté.

Ritournelle, vient de l'Italien *ritornello*, & signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant, & presque indépendant de la vo-

cale, on ne s'en tient plus guère à de simples répétitions ; aussi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE. *f. m.* Le papier séparé qui contient la Musique que doit exécuter un Concertant, & qui s'appelle *Partie* dans un Concert, s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainsi l'on doit distribuer une *Partie* à chaque Musicien, & un *rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE. *f. f.* Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoûte quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la *romance*, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien, & qui chante simplement.

ROMANESQUE. *f. f.* Air à danser. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE. *adj. pris subst.* Note blanche & ronde, sans queue, laquelle vaut une Mesure entière à quatre Tems, c'est-à-dire deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* est de toutes les Notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit semi-Brève. (Voyez SEMI-BRIVE, & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de Chanson à boire, & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers

couplets qu'on chante à table chacun à ſon tour, & ſur leſquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

RONDEAU. *ſ. m.* Sorte d'Air à deux ou pluſieurs Repriſes, & dont la forme eſt telle qu'après avoir fini la ſeconde Repriſe on reprend la première, & ainſi de ſuite, revenant toujours & finiſſant par cette même première Repriſe par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la première Repriſe convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes ſont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pièces de Clavecin Françoiſes.

Les routines ſont des magaſins de contre-ſens pour ceux qui les ſuivent ſans réflexion. Telle eſt pour les Muſiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du diſcernement pour faire un choix de paroles qui leur ſoient propres. Il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée complette, diviſée en deux membres, en reprenant la première inciſe & finiſſant par-là. Il eſt ridicule de mettre en *rondeau* une comparaiſon dont l'application ne ſe fait que dans le ſecond membre, en reprenant le premier & finiſſant par-là. Enfin il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en ſorte qu'oubliant derechef l'exception qui ſe rapporte à lui, il finiſſe en reprenant la penſée générale.

Mais toutes les fois qu'un ſentiment exprimé dans le premier membre, amene une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le ſecond: toutes les fois qu'une deſcription de l'état de celui qui parle, empliſſant le premier membre, éclaircit une comparaiſon dans le ſecond; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient ſa preuve & ſa confirmation dans le ſecond; toutes les fois enfin, que le premier membre contient la propoſition de faire une choſe, & le ſecond la raiſon de la propoſition dans ces divers cas & dans les ſemblables le *Rondeau* eſt toujours bien placé.

ROULADE. *ſ. f.* Paſſage, dans le Chant, de pluſieurs Notes ſur une même ſyllabe.

La *Roulade* n'eſt qu'une imitation de la Mélodie inſtrumentale dans les occaſions où, ſoit pour les graces du Chant, ſoit pour la vérité de l'image, ſoit pour la force de l'expreſſion, il eſt à propos de ſuſpendre le diſcours & de prolonger la Mélodie : mais il faut, de plus, que la ſyllabe ſoit longue, que la voix en ſoit éclatante & propre à laiſſer au goſier la facilité d'entonner nettement & légerement les Notes de la *roulade* ſans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conſéquent, l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire ſortir la voix, ſont les *a*; enſuite les *o* les *è* ouverts : l'*i* & l'*u* ſont peu ſonores; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nazales, on n'y doit jamais faire de *Roulades*. La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* eſt beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'eſt la Françoiſe; auſſi les Muſiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François, obligés de compoſer preſque toute leur Muſique ſyllabique, à cauſe des voyelles peu favorables, ſont contraints de donner aux Notes une marche lente & poſée, ou de faire heurter les conſonnes en faiſant courir les ſyllabes, ce qui rend néceſſairement le Chant languiſſant ou dur. Je ne vois pas comment la Muſique Françoiſe pourroit jamais ſurmonter cet inconvénient.

C'eſt un préjugé populaire de penſer qu'une *Roulade* ſoit toujours hors de place dans un Chant triſte & pathétique. Au contraire, quand le cœur en le plus vivement ému, la voix trouve plus aiſément des Accens, que l'eſprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'uſage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez NEUME.) Ce n'eſt pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* eſt toujours bien placée ſur une ſyllabe ou dans un mot qui la comporte, ſans conſidérer ſi la ſituation du Chanteur, ſi le ſentiment qu'il doit éprouver la comporte auſſi.

La *Roulade* eſt une invention de la muſique moderne. Il ne paroît pas que les Anciens en aient fait aucun uſage, ni jamais battu plus de deux Notes ſur la même ſyllabe. Cette différence eſt un effet de celle de deux Muſiques, dont l'une étoit aſſervie à la Langue, dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT. *ſ. m.* (Voyez ROULADE.)

S.

S. Cette lettre écrite seule dans la Partie récitante d'un Concerto signifie *Solo* ; & alors elle est alternative avec le T, qu'il signifie *Tutti*.

SARABANDE. *f. f.* Air d'une Danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, & se dansoit autrefois avec des Castagnettes. Cette Danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la Sarabande est à trois Tems lents.

SAUT. *f. m.* Tout passage d'un Son à un autre par Degrés disjoints est un *Saut*. Il y a *saut régulier* qui se fait toujours sur un Intervalle consonnant, & *saut irrégulier*, qui se fait sur un Intervalle dissonnant. Cette distinction vient de ce que toutes les Dissonnances, excepté la Seconde qui n'est pas un *saut*, sont plus difficiles à entonner que les Consonnances. Observation nécessaire dans la Mélodie pour composer des Chants faciles & agréables.

SAUTER. *v. n.* On fait *sauter* le Ton, lorsque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un tuyau d'un Instrument à vent, on force l'air à se diviser & à faire resonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses Harmoniques. Quand le *saut* est d'une Octave entière, cela s'appelle *Octavier*. (Voyez OCTAVIER.) Il est clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chasse, il faut nécessairement *sauter*, & ce n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait des Octaves sur la Flûte.

SAUVER. *v. n.* *Sauver* une Dissonnance, c'est la résoudre, selon les règles, sur une Consonnance de l'Accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, & à la Basse-fondamentale de l'Accord dissonnant, & à la Partie qui forme la Dissonnance.

Il n'y a aucune manière de *sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence : c'est donc par l'espèce de la Cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le Mouvement de la Basse-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la Partie qui forme la Dissonnance, elle ne doit, ni rester

en place, ni marcher par Degrés disjoints ; mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la Dissonnance. Les Maîtres disent que les Dissonnances majeures doivent monter, & les mineures descendre ; ce qui n'est pas sans exception, puisque dans certaines Cordes d'Harmonie, une Septième, bien que majeure, ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'Accord appellé, fort incorrectement, Accord de Septième superflue. Il vaut donc mieux dire que la Septième, & toute Dissonnance qui en dérive, doit descendre ; & que la Sixte ajoûtée, & toute Dissonnance qui en dérive, doit monter. C'est-là une règle vraiment générale & sans aucune exception. Il en est de même de la loi de *sauver* la Dissonnance. Il y a des Dissonnances qu'on peut préparer ; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *sauver*.

A l'égard de la Note sensible appellée improprement Dissonnance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la règle de *sauver* la Dissonnance, que par celle de la marche diatonique, & de préférer le plus court chemin ; & en effet il y a des cas, comme celui de la Cadence interrompue, où cette Note sensible ne monte point.

Dans les Accords par suppositon, un même Accord fournit souvent deux Dissonnances, comme la Septième & la Neuvième, la Neuvième & la Quarte, &c. Alors ces Dissonnances ont dû se préparer & doivent se *sauver* toutes deux : c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissonne, non-seulement sur la Basse-fondamentale, mais aussi sur la Basse-continue.

SCÈNE. *f. f.* On distingue en Musique lyrique la *scène*, du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *scène* au moins deux Interlocuteurs. Par conséquent dans le Monologue le caractère du Chant doit être un, du moins quant à la personne ; mais dans les *scènes* le Chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même tymbre, & communément le même style, dans toutes les choses qu'il dit ; chaque Acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractère qui lui soit propre & qui le distingue d'un autre Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que

celle d'un jeune homme, la colère d'une femme a d'autres Accens que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *scènes*, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractère s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rolle; car le tour de Chant d'une Haute-Contre est différent de celui d'une Basse-Taille, on met plus de gravité dans les chants des Bas-Dessus, & plus de légèreté dans ceux des Voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile Compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages; en sorte qu'on connoîtra bien-tôt à l'Accent particulier du Récitatif & du Chant, si c'est Mandane ou Émire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent & marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant, & d'autres semblables, qu'on parvient à produire l'illusion.

SCHISMA. *f. m.* Petit Intervalle qui vaut la moitié du Comma, & dont, par conséquent, la raison est sourde, puisque, pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

SCHOENION. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE. *f. f.* Sorte de Chansons chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diversifiés selon les sujets & les personnes. (Voyez CHANSON.)

SECONDE. *adj. pris substantiv.* Intervalle d'un Degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les Intervalles de *seconde*.

Il y a quatre sortes de *secondes*. La première, appellée *seconde diminuée*, se fait sur un Ton majeur, dont la Note inférieure est rapprochée par un Dièse, & la supérieure par un Bémol. Tel est, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièse. Le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384. Mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le Genre Enharmonique; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à

ſon Dièſe, que Broſſart appelle *ſeconde diminuée*, ce n'eſt pas une *ſeconde* ; c'eſt un Uniſſon altéré.

La deuxième, qu'on appelle *ſeconde mineure*, eſt conſtituée par le *ſemi-Ton* majeur, comme du *ſi* à *ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport eſt de 15 à 16.

La troiſième eſt la *ſeconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton*. Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette ſeconde eſt de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le ſecond : mais cette différence s'évanouit dans notre Muſique.

Enfin la quatrième eſt la *ſeconde ſuperflue*, compoſée d'un *Ton* majeur & d'un *ſemi-Ton* mineur, comme du *fa* au *ſol* Dièſe : ſon rapport eſt de 64 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *ſeconde*. Le premier s'appelle ſimplement Accord de *Seconde* : c'eſt un Accord de Septième renverſé dont la Diſſonnance eſt à la Baſſe ; d'où il s'en-ſuit bien clairement qu'il faut que la Baſſe ſyncope pour la préparer. (Voyez PRÉPARER.) Quand l'Accord de Septième eſt dominant ; c'eſt-à-dire, quand la Tierce eſt majeure, l'Accord de *ſeconde* s'appelle Accord de Triton, & la ſyncope n'eſt pas néceſſaire, parce que la Préparation ne l'eſt pas.

L'autre s'appelle Accord de *ſeconde-ſuperflue* ; c'eſt un Accord renverſé de celui de Septième diminuée, dont la Septième elle-même eſt portée à la Baſſe. Cet Accord eſt également bon avec ou ſans ſyncope. (Voyez SYNCOPE.)

SEMI. Mot emprunté du Latin & qui ſignifie *Demi*. On s'en ſert en Muſique au lieu du *Hémi* des Grecs pour compoſer très-barbarement pluſieurs mots techniques, moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot, au-devant du nom Grec de quelque Intervalle que ce ſoit, ſignifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet Intervalle ; mais ſeulement d'un *ſemi-Ton* mineur. Ainſi *ſemi-Diton* eſt la Tierce mineure, *ſemi-Diapente* eſt la Fauſſe-Quinte, *ſemi-Diateſſaron* la Quarte diminuée, &c.

SEMI-BRÈVE. *ſ. f.* C'eſt, dans nos anciennes Muſiques une valeur de Note ou une Meſure de tems qui comprend l'eſpace de deux Minimes ou Blanches ; c'eſt-à-dire, la moitié d'une Brève. La *ſemi-Brève* s'appelle

maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure : mais autrefois elle étoit en lozange.

Anciennement la *Semi-Brève* se divisoit en majeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Brève parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Brève : ainsi la *Semi-Brève* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Brève*, avant qu'on eût inventé la Minime, étant la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité, disoit-on, est, en quelque manière, indiquée par sa figure en lozange terminée en haut, en bas & des deux côtés par des Points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristote & d'Euclide, que le Point est indivisible ; d'où il conclud que la *Semi-Brève* enfermée entre quatre Points est indivisible comme eux.

SEMI-TON. *s. m.* C'est le moindre de tous les Intervalles admis dans la Musique moderne ; il vaut à-peu-près la moitié d'un *Ton*.

Il y a plusieurs espèces de *Semi-Tons*. On en peut distinguer deux dans la pratique. Le *Semi-Ton* majeur & le *Semi-Ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques ; savoir, le *Semi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *Semi-Ton* majeur est la différence de la Tierce majeure à la Quarte, comme *mi fa*. Son rapport est de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Semi-Ton* mineur est la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure : il se marque sur le même Degré par un Dièse ou par un Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique, & son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'Orgue & le Clavecin, & le même *Semi-Ton* est tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, selon le Mode où l'on est. Cependant on appelle, dans la pratique, *Semi-Tons* mineurs, ceux qui se marquant par Bémol ou par Dièse, ne changent point le Degré ; & *Semi-Tons* majeurs, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

Quant aux trois autres *Semi-Tons* admis seulement dans la théorie, le *Semi-Ton* maxime est la différence du *Ton*

majeur au *Semi-ton* mineur, & ſon rapport eſt de 25 à 27. Le *Semi-ton* moyen eſt la différence du *Semi-ton* majeur au *ton* majeur, & ſon rapport eſt de 128 à 135. Enfin le *Semi-ton* minime eſt la différence du *Semi-ton* maxime au *Semi-ton* moyen, & ſon rapport eſt de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il n'y a que le *Semi-ton* majeur qui, en qualité de Seconde, ſoit quelquefois admis dans l'Harmonie.

SEMI-TONIQUE. *adj.* Echelle *Semi-tonique* ou *Chromatique.* (Voyez ECHELLE.)

SENSIBILITÉ. *ſ. f.* Diſpoſition de l'ame qui inſpire au Compoſiteur les idées vives dont il a beſoin, à l'Exécutant la vive expreſſion de ces mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impreſſion des beautés & des défauts de la Muſique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

SENSIBLE. *adj. Accord Senſible* eſt celui qu'on appelle autrement *Accord dominant.* (Voyez ACCORD.) Il ſe pratique uniquement ſur la Dominante du *ton*; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant*, & il porte toujours la Note *Senſible* pour Tierce de cette Dominante; d'où lui vient le nom d'*Accord Senſible.* (Voyez ACCORD.) A l'égard de la Note *Senſible*, (voyez NOTE.)

SEPTIEME. *adj. pris ſubſt.* Intervalle diſſonnant renverſé de la Seconde, & appellé, par les Grecs, *Heptachordon*, parce qu'il eſt formé de ſept ſons ou de ſix Degrés diatoniques. Il y en a de quatre ſortes.

La première eſt la *Septième mineure*, compoſée de quatre *tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux *ſemi-tons* majeurs, comme de *mi* à *re*; & chromatiquement de dix *ſemi-tons*, dont ſix majeurs & quatre mineurs. Son rapport eſt de 5 à 9.

La deuxième eſt la *Septième majeure*, compoſée diatoniquement de cinq *tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un *ſemi-ton* majeur; de ſorte qu'il ne faut plus qu'un *ſemi-ton* majeur pour faire une Octave, comme d'*ut* à *ſi*; & chromatiquement d'onze *ſemi-tons*, dont ſix majeurs & cinq mineurs. Son rapport eſt de 8 à 15.

La troiſième, eſt la *Septième diminuée*: elle eſt compoſée de trois *tons*; deux mineurs & un majeur, & de trois *ſemi-tons* majeurs, comme de l'*ut* Dièſe au *ſi* Bémol. Son rapport eſt de 75 à 128.

La quatrième, est la *Septième superflue*. Elle est composée de cinq *Tons*, trois mineurs & deux majeurs, un *semi-Ton* majeur & un *semi-Ton* mineur, comme du *si* Bémol au *la* Dièse; de sorte qu'il ne lui manque qu'un Comma pour faire une Octave. Son rapport est de 81 à 160. Mais cette dernière espèce n'est point usitée en Musique, si ce n'est dans quelques transitions enharmoriques.

Il y a trois Accords *Septième*.

Le premier est fondamental, & porte simplement le nom de *Septième*: mais quand la Tierce est majeure & la *Septième* mineure, il s'appelle Accord Sensible ou Dominant. Il se compose de la Tierce, de la Quinte & de la *Septième*.

Le second est encore fondamental, & s'appelle Accord de *Septième diminuée*. Il est composé de la Tierce mineure, de la fausse-Quinte & de la *Septième diminuée* dont il prend le nom; c'est-à-dire, de trois Tierces mineures consécutives, & c'est le seul Accord qui soit ainsi formé d'Intervalles égaux; il ne se fait que sur la note sensible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troisième s'appelle Accord de *Septième superflue*. C'est un Accord par supposition formé par l'Accord dominant, au-dessous duquel la Basse fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septième-&-Sixte*, qui n'est qu'un renversement de l'Accord de Neuvième. Il ne se pratique guères que dans les Points d'Orgue à cause de sa dureté. (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE. *f. f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de Musique Instrumentale; quelquefois cependant on y ajoûte des Voix. On appelle aussi *Sérénades* les Pièces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *Sérénades* est passée depuis longtems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'est grand dommage. Le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la Musique & la rend plus délicieuse.

Ce mot, Italien d'origine, vient sans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le soir. Quand le Concert se fait sur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade*.

SERRÉ. *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres

épais de la Mnſique Grecque ſont le premier & le ſecond de chaque Tétracorde (Voyez) Épais.

SESQUI. Particule ſouvent employée par nos anciens Muſiciens dans la compoſition des mots ſervans à exprimer différentes ſortes de Meſures.

Ils appelloient donc *Seſqui-altères* les Meſures dont la principale Note valoit une moitié en ſus de plus que ſa valeur ordinaire; c'eſt-à-dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les Meſures triples, ſoit dans les majeures, où la Brève même ſans Points valoit trois ſemi-Brèves; ſoit dans les mineures, où la ſemi-Brève valoit trois Minimes, &c.

Ils appelloient encore *ſeſqui-Octave* le Triple, marqué par ce ſigne C $\cdot\frac{3}{8}$.

Double *ſeſqui Quarte*, le Triple marqué C $\frac{3}{4}$, & ainſi des autres. *Seſqui Diton* ou *Hémi-Diton*, dans la Muſique Grecque, eſt l'Intervalle d'une Tierce mineure.

SEXTUPLE. *adj.* Nom donné aſſez improprement aux Meſures à deux Tems, compoſées de ſix Notes égales, trois pour chaque Tems. Ces ſortes de Meſures ont été appellées encore plus mal à-propos par quelques-uns, *Meſures à ſix Tems.*

On peut compter cinq eſpèces de ces Meſures *ſextuples*; c'eſt-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui eſt compoſée de ſix Rondes ou ſemi-Brèves, appellées en France *Triple de ſix pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, juſqu'à celle appellée *Triple de ſix pour ſeize*, compoſée de ſix doubles-Croches ſeulement, & qui ſe marque ainſi : $\frac{6}{16}$.

La plûpart de ces diſtinctions ſont abolies, & en effet elles ſont aſſez inutiles, puiſque toutes ces différentes figures de Notes ſont moins des Meſures différentes, que des modifications du Mouvement dans la même eſpèce de Meſure; ce qui ſe marque encore mieux avec un ſeul mot écrit à la tSte de l'Air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de Notes qui ne ſervent qu'à embrouiller un Art déjà aſſez difficile en lui-même, (Voyez Double, Triple, Tems, Mesure, valeur des Notes.)

SI. Une des ſept ſyllabes dont on ſe ſert en France pour ſolfier les Notes. Guy Arétin, en compoſant ſa Gamme,

n'inventa que ſix de ces ſyllabes, parce qu'il ne fit que changer en Héxacordes les Tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond ſa Gamme fût, ainſi que la nôtre, compoſée de ſept Notes. Il arriva de-là que, pour nommer la ſeptième, il falloit à chaque inſtant changer les noms des autres & les nommer de diverſes manières : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, ſur la Gamme duquel un Muſicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du ſiècle, un ouvrage exprès.

Broſſard, & ceux qui l'ont ſuivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Muſicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier ſiècle : d'autres en font honneur à un certain *Vander Putten* ; d'autres remontent juſqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330 ; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzième ſiècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajoûta une Note aux ſix de Guy, pour éviter les difficultés des Muances, & faciliter l'étude du Chant.

Mais, ſans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte ſans doute avec lui, ou ſur laquelle Bona, plus récent de cinq ſiècles, a pu ſe tromper ; il eſt même aiſé de prouver que l'invention du *Si* eſt de beaucoup poſtérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de ſemblable. A l'égard de Vander-Putten, je n'en puis rien dire parce que je ne le connois point. Reſte Le Maire, en faveur duquel les voix ſemblent ſe réunir. Si l'invention conſiſte à avoir introduit dans la pratique l'uſage de cette ſyllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raiſons pour lui en diſputer l'honneur. Mais ſi le véritable inventeur eſt celui qui a vu le premier la néceſſité d'une ſeptième ſyllabe, & qui en a ajoûté une en conſéquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre : car on trouve en pluſieurs endroits des écrits du P. Merſenne la néceſſité de cette ſeptième ſyllabe, pour éviter les Muances, & il témoigne que pluſieurs avoient inventé ou mis en pratique cette ſeptième ſyllabe à-peu-près dans le même tems, & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens ; mais que les uns nommoient cette ſyllabe *Ci*, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *ſi*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Merſenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Muſica*,

l'addition de la même ſeptième ſyllabe ; il l'appelle *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il aſſure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De ſorte que toute la prétendue invention de Le Maire conſiſte, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *ſi*, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di* ; & voilà avec quoi un homme eſt immortaliſé. Du reſte, l'uſage du *ſi* n'eſt connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'eſt pas même conſervé en Italie.

SICILIENNE. *ſ. f.* Sorte d'Air à danſer, dans la Meſure à ſix-quatre ou ſix-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

SIGNES. *ſ. m.* Ce ſont, en général, tous les divers caractères dont on ſe ſert pour noter la Muſique. Mais ce mot s'entend plus parriculièrement des Dièſes, Bémols, Béquarres, Points, Repriſes, Pauſes, Guidons & autres petits caractères détachés, qui, ſans être de véritables Notes, ſont des modifications des Notes & de la manière de les exécuter.

SILENCES. *ſ. m.* Signes répondans aux diverſes valeurs des Notes, leſquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être paſſé en ſilence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime juſqu'à la Quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caractères différens pour les *ſilences* ; car celui qui doit correſpondre à la Maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le Bâton de quatre Meſures équivalant à la Longue.

Ces divers *ſilences* ſont donc : 1. Le Bâton de quatre Meſures, qui vaut une Longue : 2. le Bâton de deux Meſures, qui vaut une Brève ou Quarrée : 3. la Pauſe, qui vaut une ſemi-Brève ou Ronde : 4. la demi-Pauſe, qui vaut une Minime ou Blanche : 5. le Soupir, qui vaut une Noire : 6. le demi-Soupir, qui vaut une Croche : 7. le quart-de-Soupir, qui vaut une double-Croche : 8. le demi-quart-de-Soupir, qui vaut une triple-Croche : 9. & enfin le ſeizième-de-Soupir, qui vaut une quadruple-Croche. Voyez les figures de tous ces *ſilences* *Pl.* D. *Fig.* 9.

Il faut remarquer que le Point n'a pas lieu parmi les *ſilences* comme parmi les Notes ; car bien qu'une Noire & un Soupir ſoient d'égale valeur, il n'eſt pas d'uſage de pointer

pointer le Soupir pour exprimer la valeur d'une Noire pointée; mais on doit, après le Soupir, écrire encore un demi-Soupir. Cependant, comme quelques-uns pointent auſſi les *ſilences*, il faut que l'Exécutant ſoit prêt à tout.

SIMPLE. *ſ. f.* Dans les Doubles & dans les Variations, le premier Couplet ou l'Air original, tel qu'il eſt d'abord noté, s'appelle le *ſimple*. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE. *ſ. f.* La ſeconde des deux Conſonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Héxacorde*, parce que ſon Intervalle eſt formé de ſix Sons ou de cinq Degrés diatoniques. La *ſixte* eſt bien une Conſonnance naturelle, mais ſeulement par combinaiſon; car il n'y a point dans l'ordre des Conſonnances de *ſixte* ſimple & directe.

A ne conſidérer les *ſixtes* que par leurs Intervalles, on en trouve de quatre ſortes; deux conſonnantes & deux diſſonnantes.

Les Conſonnantes ſont: 1°. la *ſixte mineure*, compoſée de trois *Tons* & deux ſemi-Tons majeurs, comme *mi ut*: ſon rapport eſt de 5 à 8. 2°. La *ſixte majeure*, compoſée de quatre *Tons* & un ſemi-Ton majeur, comme *ſol mi*: ſon rapport eſt de 3 à 5.

Les *ſixtes* diſſonnantes ſont, 1°. La *ſixte diminuée*, compoſée de deux *tons* & trois ſemi-Tons majeurs; comme *ut* Dièſe *la* Bémol, & dont le rapport eſt de 125 à 192. 2°. La *ſixte ſuperflue*, compoſée de quatre *tons*, un ſemi-Ton majeur & un ſemi-Ton mineur, comme *ſi* Bémol & *ſol* Dièſe. Le rapport de cette *ſixte* eſt de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne s'emploient jamais dans la Mélodie, & la *ſixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'Harmonie.

Il y a ſept Accords qui portent le nom de *ſixte*. Le premier s'appelle ſimplement Accord de *ſixte*. C'eſt l'Accord parfait donc la Tierce eſt portée à la Baſſe. Sa place eſt ſur la Médiante du Ton, ou ſur la Note ſenſible, ou ſur la ſixième Note.

Le ſecond s'appelle Accord de *ſixte-Quarte*. C'eſt encore l'accord parfait dont la Quinte eſt portée à la Baſſe: il ne ſe fait guères que ſur la Dominante ou ſur la Tonique.

Le troiſième eſt appellé Accord de *petite ſixte*. C'eſt un

Accord de Septième, dont la Quinte est portée à la Basse. La *petite-sixte* se met ordinairement sur la seconde Note du Ton, ou sur la sixième.

Le quatrième est l'Accord de *sixte-&-Quinte* ou *grande-sixte*. C'est encore un Accord de Septième, mais dont la Tierce est portée à la Basse. Si l'Accord fondamental est dominant, alors l'Accord de *grande-sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fausse-Quinte*. (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-sixte* ne se met communément que sur la quatrième Note du Ton.

Le cinquième est l'Accord de *sixte-ajoûtée* : Accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande-sixte*, de Tierce, de Quinte, *sixte-majeure*, & qui se place de même sur la Tonique ou sur la quatrième Note. On ne peut donc distinguer ces deux accords que par la manière de les sauver ; car si la Quinte descend & que la *sixte* reste, c'est l'Accord de *grande-sixte*, & la Basse fait une cadence parfaite ; mais si la Quinte reste & que la *sixte* monte, c'est l'Accord de *sixte-ajoûtée*, & la Basse-fondamentale fait une cadence irrégulière. Or comme, après avoir frappé cet Accord, on est maître de le sauver de l'une de ces deux manières, cela tient l'Auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'Accord, jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé ; & c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *Double-emploi*. (Voyez DOUBLE EMPLOI.)

Le sixième Accord est celui de *sixte majeure* & *Fausse-Quinte*, lequel n'est autre chose qu'un Accord de *petite-sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fausse-Quinte* est substituée à la Quarte : c'est, pour m'exprimer autrement, un Accord de *septième diminuée*, dans lequel la Tierce est portée à la Basse. Il ne se place que sur la seconde Note du Ton.

Enfin, le septième Accord de *sixte* est celui de *sixte superflue*. C'est une espèce de *petite-sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixième Note d'un Ton mineur descendant sur la Dominante ; comme alors la *sixte* de cette sixième Note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoûtant encore un Dièse. Alors cette *sixte superflue* devient un Accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquième des ſix ſyllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *ſol* naturel répond à la lettre G. (Voyez GAMME.)

SOLFIER. *v. n.* C'eſt, en entonnant des Sons, prononcer en même tems les ſyllabes de la Gamme qui leur correſpondent. Cet exercice eſt celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la Muſique, afin que l'idée de ces différentes ſyllabes s'uniſſant dans leur eſprit à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces ſyllabes leur aident à ſe rappeller ces Intervalles.

Ariſtide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *ſolfier* quatre ſyllabes ou dénominations des Notes, qu'ils répétoient à chaque Tétracorde, comme nous en répétons ſept à chaque Octave. Ces quatre ſyllabes étoient les ſuivantes: *te*, *ta*, *thè*, *tho*. La première répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des ſuivans; la ſeconde, à la Parhypate; la troiſième, au Lichanos; la quatrième, à la Nète; & ainſi de ſuite en recommençant: manière de *Solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient cenſés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même tems que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établiſſoit ſur des principes tout différens.

Gui d'Arezzo ayant ſubſtitué ſon Héxacorde au Tétracorde ancien, ſubſtitua auſſi, pour le *ſolfier*, ſix autres ſyllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces ſix ſyllabes ſont les ſuivantes: *ut re mi fa ſol la*, tirées, comme chacun ſait, de l'Hymne de Saint Jean-Baptiſte. Mais chacun ne ſait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Egliſe Romaine, n'eſt pas exactement celui dont l'Arétin tira ſes ſyllabes, puiſque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne ſont pas ceux qui les portent dans ſa Gamme. On trouve dans un ancien manuſcrit conſervé dans la Bibliothèque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement, qu'on la chantoit du tems de l'Arétin, & dans laquelle chacune des ſix ſyllabes eſt exactement appliquée au Son correſpondant de la

Gamme, comme on peut le voir (*Pl. G. Fig. 2.*) où j'ai transcrit cette Hymne en Notes de Plain-Chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *Pro to do no a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emportèrent & furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *Solfie* seulement par les lettres de la Gamme, & non par les syllabes : en sorte que la Note qu'en *solfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A ; celle que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes dièsées ils ajoûtent un *s* à la lettre & prononcent cet *s is* ; en sorte, par exemple, que pour *solfier re* Dièse, ils prononcent *Dis*. Ils ont aussi ajoûté la lettre H pour ôter l'équivoque du *si*, qui n'est B qu'étant Bémol ; lorsqu'il est Béquarre, il est H ; ils ne connoissent, en *solfiant*, de Bémol que celui-là seul ; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièse de celle qui est au-dessous ; ainsi pour *la* Bémol ils *solfient* Gs, pour *mi* Bémol Ds, &c. Cette manière de *solfier* est si dure & si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir, & devenir toutefois grand Musicien.

Depuis l'établissement de la Gamme de l'Arétin, on a essayé en différens tems de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois prémières est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit aussi changé celle de *solfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit syllabes suivantes, *pa ra ga da so bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus passé que les Notes ; mais pour la syllabe *do*, elle étoit antérieurement à M. Sauveur : les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *solfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*, dans la Gamme. Quand à l'addition du *si*, voyez SI.

A l'égard des Notes altérées par Dièse ou par Bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cause, dans la manière de *solfier*, bien des embarras auxquels M. de Boisgelou s'est proposé de remédier en ajoûtant cinq Notes pour compléter le système chromatique, & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens sont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y

& de Cordes dans ce ſyſtême ; ſavoir, *ut de re ma mi fa ſi ſol be la ſa ſi.* Au moyen de ces cinq Notes ajoûtées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverſes manières de *ſolfier* ; ſavoir, par muances, par tranſpoſition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La première méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſième eſt la plus commune en France. Pluſieurs Nations ont gardé dans les muances l'ancienne nomenclature des ſix ſyllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *ſolfient* ſur ces quatre ſyllabes ſeulement, *mi fa ſol la.* Les François, au contraire, ont ajoûté une ſyllabe pour renfermer ſous des noms différens tous les ſept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin ſont conſidérables ; car faute d'avoir rendu complette la Gamme de l'Octave, les ſyllabes de cette Gamme ne ſignifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Degrés du Ton, ni même des Intervalles déterminés. Par les muances, *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en deſcendant, ou de Tierce mineure en montant, ou d'un ſemi-Ton encore en montant, comme il eſt aiſé de voir par la Gamme, &c. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'eſt encore pis par la méthode Angloiſe : on trouve à chaque inſtant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes ſyllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs ; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, ſelon le ſyſtême moderne.

La manière de *ſolfier* établie en France par l'addition du *ſi*, vaut aſſurément mieux que tout cela ; car la Gamme ſe trouvant complette, les muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves eſt parfaitement obſervée. Mais les Muſiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés ſur les touches du Clavier ; en ſorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les Degrés d'un Ton tranſpoſé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les Dièſes ou Bémols de la Clef, qui ôte aux noms des Notes l'expreſſion des Inter-

valles qui leur ſont propres, & qui efface enfin autant qu'il eſt poſſible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne ſont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier; mais telle ou telle Corde du Ton. Quant aux touches fixes, c'eſt par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne ſont pas des ſignes que j'invente, ce ſont des ſignes tout établis par leſquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la ſeconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi* ? Car ces noms relatifs au Ton & au Mode ſont eſſentiels pour la détermination des idées & pour la juſteſſe des Intonations. Qu'on y réfléchiſſe bien, & l'on trouvera que ce que les Muſiciens François appellent *ſolfier au naturel* eſt tout-à-faits hors de la nature. Cette méthode eſt inconnue chez toute autre Nation, & ſûrement ne fera jamais fortune dans aucune: chacun doit ſentir au contraire, que rien n'eſt plus naturel que de *ſolfier* par tranſpoſition lorſque le Mode eſt tranſpoſé.

On a, en Italie, un Recueil de leçons à *ſolfier*, appellées *ſolfeggi*. Ce Recueil, compoſé par le célèbre Léo, pour l'uſage des commençans, eſt très-eſtimé.

SOLO. *adj. pris ſubſtantiv.* Ce mot Italien s'eſt franciſé dans la Muſique, & s'applique à une Pièce ou à un morceau qui ſe chante à voix ſeule, ou qui ſe joue ſur un ſeul Inſtrument avec un ſimple Accompagnement de Baſſe ou de Clavecin; & c'eſt ce qui diſtingue le *ſolo* du *Récit*, qui peut être accompagné de tout l'Orcheſtre. Dans les Pièces appellées *Concerto*, un écrit toujours le mot *ſolo* ſur la partie principale, quand elle récite.

SON. *ſ. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la colliſion d'un corps frappé par une autre, parvient juſqu'à l'organe auditif, elle y produit une ſenſation qu'on appelle *Bruit*. (Voyez BRUIT.) Mais il y a un Bruit réſonnant & appréciable qu'on appelle *ſon*. Les recherches ſur le *ſon* abſolu appartiennent au Phyſicien. Le Muſicien n'examine que le *ſon* relatif, il l'examine ſeulement par

ſes modifications ſenſibles ; & c'eſt ſelon cette dernière idée, que nous l'enviſageons dans cet article.

Il y a trois objets principaux à conſidérer dans le *ſon* ; le Ton, la force & le tymbre. Sous chacun de ces rapports le *ſon* ſe conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre au doux, ou du ſourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je ſuppoſe d'abord, quelle que ſoit la nature du *ſon*, que ſon véhicule n'eſt autre choſe que l'air même : premièrement, parce que l'air eſt le ſeul corps intermédiaire de l'exiſtence duquel on ſoit parfaitement aſſuré, entre le corps ſonore & l'organe auditif ; qu'il ne faut pas multiplier les êtres ſans néceſſité ; que l'air ſuffit pour expliquer la formation du *ſon* ; &, de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps ſonore ne rend pas de *ſon* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aiſément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet article.

La réſonnance du *ſon*, ou, pour mieux dire, ſa permanence & ſon prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient ſans ceſſe frapper l'organe auditif & prolonge ainſi la ſenſation du *ſon*. Mais il n'y a point de maniére plus ſimple de concevoir cette durée, qu'en ſuppoſant dans l'air des vibrations qui ſe ſuccèdent, & qui renouvellent ainſi à chaque inſtant l'impreſſion. De plus, cette agitation de l'air, de quelque eſpèce qu'elle ſoit, ne peut être produite que par une agitation ſemblable dans les parties du corps ſonore : or, c'eſt un fait certain que les parties du corps ſonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on tire du *ſon*, on le ſent frémir ſous la main & l'on voit bien ſenſiblement durer les vibrations de la Corde juſqu'à ce que le *ſon* s'éteigne. Il en eſt de même d'une cloche qu'on fait ſonner en la frappant du batail ; on la ſent, on la voit même frémir, & l'on voit ſautiller les grains de ſable qu'on jette ſur la ſurface. Si la Corde ſe détend, ou que la cloche ſe fende, plus de frémiſſement, plus de *ſon*. Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne ſauroit douter que le *ſon* produit par les vibrations du

corps ſonore, ne ſe propage par des vibrations ſemblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci ſuppoſé, examinons premièrement ce qui conſtitue le rapport des *ſons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Laſus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppaſe de Métapont, pour calculer les rapports des Conſonnances, s'étoient ſervis de deux vaſes ſemblables & réſonnans à l'Uniſſon; que laiſſant vide l'un des deux, & rempliſſant l'autre juſqu'au quart, la percuſſion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Conſonnance de la Quarte; que, rempliſſant enſuite le ſecond juſqu'au tiers, puis juſqu'à la moitié, la percuſſion des deux avoit produit la Conſonnance de la Quinte, puis de l'Octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de Cenſorin, s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports. Il ſuſpendit, diſent-ils, aux mêmes Cordes ſonores différens poids, & détermina les rapports des divers *ſons* ſur ceux qu'il trouva entre les poids tendans: mais les calculs de Pythagore ſont trop juſtes pour avoir été faits de cette manière; puiſque chacun ſait aujourd'hui, ſur les expériences de Vincent Galilée, que les *ſons* ſont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raiſon ſous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde, appellé par les Anciens, *Canon Harmonicus*, parce qu'il donnoit la règle des diviſions Harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes de même métal égales & également tendues forment un Uniſſon parfait en tout ſens: ſi les longueurs ſont inégales, la plus courte donnera un *ſon* plus aigu, & fera auſſi plus de vibrations dans un tems donné; d'où l'on conclud que la différence des *ſons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un même eſpece de tems par les Cordes ou corps ſonores qui les font entendre; ainſi l'on exprime les rapports des *ſons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On ſait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des Cordes, toutes choſes d'ailleurs égales, ſont toujours réciproques aux longueurs. Ainſi, une Corde double d'une autre ne fera, dans le

même tems, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci ; & le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les Cordes ſont comme 3 & 2, les vibrations ſeront comme 2 & 3 ; & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte*, &c. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il eſt aiſé de former ſur une ſeule Corde des diviſions qui donnent des *ſons* dans tous les rapports poſſibles, ſoit entr'eux, ſoit avec la Corde entière. C'eſt le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *ſons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'Uniſſon ; car ſi l'une eſt plus groſſe ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en tems égaux, & conſéquemment donnera un *ſon* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il eſt aiſé d'expliquer ſur ces principes la conſtruction des Inſtrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Baſſes, qui, par différens accourciſſemens des Cordes ſous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diverſité des *ſons* qu'on tire de ces Inſtrumens. Il faut raiſonner de même pour les Inſtrumens à vent : les plus longs forment des *ſons* plus graves, ſi le vent eſt égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois, ſervent à les raccourcir pour rendre les *ſons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *ſons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps ſonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chaſſe ont les mêmes principes que les *ſons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Si l'on fait réſonner avec quelque force une des groſſes Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en paſſant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra diſtinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *ſon* de la Corde entière, au moins celui de ſon Octave, celui de l'Octave de ſa Quinte, & celui de la double-Octave de ſa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra réſonner toutes les Cordes montées à l'Uniſſon de ces *ſons*-là. Ces *ſons* acceſſoires accompagnent toujours un *ſon* principal quelconque, mais quand

ce *ſon* principal eſt aigu, les autres y ſont moins ſenſibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *ſon* principal : c'eſt par eux, ſelon M. Rameau, que tout *ſon* eſt appréciable, & c'eſt en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTEME.)

Une difficulté qui reſte à expliquer dans la théorie du *Son*, eſt de ſavoir comment deux ou pluſieurs *ſons* peuvent ſe faire entendre à la fois. Lorſqu'on entend, par exemple, les deux *ſons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même maſſe d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations diſtincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorſqu'il ſe fait enſemble plus de deux *ſons* & qu'ils ſont tous diſſonnans entr'eux. Mengoli & les autres ſe tirent d'affaire par des comparaiſons. Il en eſt, diſent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produiſent ſe croiſent ſans ſe confondre. M. de Mairan donne une explication plus philoſophique. L'air, ſelon lui, eſt diviſé en particules de diverſes grandeurs, dont chacune eſt capable d'un Ton particulier & n'eſt ſuſceptible d'aucun autre : de ſorte qu'à chaque *ſon* qui ſe forme, les particules d'air qui lui ſont analogues s'ébranlent ſeules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres reſtent tranquilles juſqu'à ce qu'elles ſoient émues à leur tour par les *ſons* qui leur correſpondent. De ſorte qu'on entend à la fois deux *ſons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce ſyſtême eſt ingénieux, mais l'imagination ſe prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'eſpace, pour être toujours prêtes, au beſoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *ſons* poſſibles. Quand elles ſont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant pluſieurs enſemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la ſenſation de chacune en particulier. Il ſemble qu'on a éloigné la diffi-

culté plûtôt que de la réſoudre : on allègue en vain l'exemple de la lumière dont les rayons ſe croiſent dans un point ſans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en réſout pas une autre, la parité n'eſt pas exacte, puiſque l'objet eſt vû ſans exciter dans l'air un mouvement ſemblable à celui qu'y doit exciter le corps ſonore pour être ouï. Mengoli ſembloit vouloir prévenir cette objection, en diſant que les maſſes d'air chargées, pour ainſi dire, de différens *ſons*, ne frappent le tympan que ſucceſſivement, alternativement, & chacune à ſon tour ; ſans trop ſonger à quoi il occuperoit celles qui ſont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou ſans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups ſucceſſifs, peut diſtinguer ceux qui appartiennent à chaque *ſon*.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *ſon* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente ; car ſitôt qu'on expliquera comment pluſieurs *ſons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène des Harmoniques. En effet, ſuppoſons qu'un *ſon* mette en mouvement les particules d'Air ſuſceptibles du même *ſon*, & les particules ſuſceptibles de *ſons* plus aigus à l'infini ; de ces diverſes particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finiſſant exactement avec celles du corps ſonore, ſeront ſans ceſſe aidées & renouvellées par les ſiennes : ces particules ſeront celles qui donneront l'uniſſon. Vient enſuite l'Octave dont deux vibrations s'accordant avec une du *ſon* principal, en ſont aidées & renforcées ſeulement de deux en deux ; par conſéquent l'Octave ſera ſenſible, mais moins que l'Uniſſon : vient enſuite la Douzième ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations préciſes pendant que le *Son* fondamental en fait une ; ainſi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troiſième vibration, la Douzième ſera moins ſenſible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la ſeconde. En ſuivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conſéquent les Harmoniques toujours moins ſenſibles ; juſqu'à ce que les rapports ſe compoſent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le tems de

s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport cesse d'être rationel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *son* aigu est absolument dissonnant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la première qualité du *son*; passons aux deux autres.

II. La force du *son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes & fortes, plus le *son* est fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde est assez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones; &, par conséquent, le Ton demeure le même; soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *son*: mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la Corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'indentité du Ton; & c'est une des raisons pourquoi, dans la Musique Françoise, où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'Italienne, où la voix se modere avec plus de douceur.

La viteſſe du *son*, qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette viteſſe est toujours égale & constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent: c'est-à-dire que le *son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamsteade, le *son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, & au Pérou 174 toises, selon M. de la Condamine. Le P. Mersenne & Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéleroit ni ne retardoit le *son*: depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du quarré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les

ſons par la qualité du Tymbre, il eſt évident qu'elle ne tient ni au degré d'élevation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau ſe mettre à l'Uniſſon d'une Flûte, il aura beau radoucir le *ſon* au même degré, le *ſon* de la Flûte aura toujours je ne ſais quoi de moëleux & de doux; celui du Hautbois je ne ſais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde; ſans parler de la diverſité du Tymbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un Inſtrument qui n'ait le ſien particulier, qui n'eſt point celui de l'autre, & l'Orgue ſeul a une vingtaine de jeux tous de Tymbre différent. Cependant perſonne que je ſache n'a examiné le *ſon* dans cette partie; laquelle, auſſi bien que les autres, ſe trouvera peut-être avoir ſes difficultés: car la qualité du Tymbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps ſonore une troiſième cauſe différente de ces deux, pour expliquer cette troiſième qualité du *ſon* & ſes différences; ce qui, peut-être, n'eſt pas trop aiſé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Muſique, qui eſt le *ſon* en général.

En effet, le Compoſiteur ne conſidère pas ſeulement ſi les *ſons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, ſourds ou éclatans; & il les diſtribue à différens Inſtrumens, à diverſes Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Inſtrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Forts* ſelon les convenances de tout cela.

Mais il eſt vrai que c'eſt uniquement dans la comparaiſon des *ſons* du grave à l'aigu que conſiſte toute la ſcience Harmonique: de ſorte que, comme le nombre des *ſons* eſt infini, l'on peut dire dans le même ſens que cette ſcience eſt infinie dans ſon objet. On ne conçoit point de bornes préciſes à l'étendue des *ſons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puiſſe être l'Intervalle qui eſt entre deux *ſons*, on le concevra toujours diviſible par un troiſième *ſon*, mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Muſique. On trouve bientôt dans les Inſtru-

mens les bornes des *ſons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Allongez ou raccourciſſez juſqu'à un certain point une Corde ſonore, elle n'aura plus de *ſon*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni ſa longueur; il y a des bornes, paſſé leſquelles ni l'un ni l'autre ne réſonne plus. L'inſpiration a auſſi ſa meſure & ſes loix. Trop foible, elle ne rend point de *ſon*; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il eſt impoſſible d'apprécier. Enfin il eſt conſtaté par mille expériences que tous les *ſons* ſenſibles ſont renfermés dans une certaine latitude, paſſé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne ſont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque ſorte fixé les limites, & ſelon ſes obſervations rapportées par M. Diderot dans ſes principes d'acouſtique, tous les *ſons* ſenſibles ſont compris entre les nombres 30 & 7552 : c'eſt-à-dire que, ſelon ce grand Géomètre, le *ſon* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par Seconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même tems : Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *ſons*, qu'il n'y en a dans leur infinité poſſible qu'un très-petit nombre qui puiſſent être admis dans le ſyſtême harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Conſonnances avec les *ſons* fondamentaux, ou qui ne naiſſent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Conſonnances, doivent être proſcrits du ſyſtême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on ſuppoſe aujourd'hui le nôtre, il eſt pourtant borné à douze *ſons* ſeulement dans l'étendue d'une Octave, deſquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des Répliques. Que ſi l'on veut compter toutes ces Répliques pour autant de *ſons* différens; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel eſt bornée l'étendue des *ſons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le plus grand nombre de *ſons* praticables dans notre Muſique ſur un même *ſon* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même préciſion le nombre des *ſons* praticables dans l'ancienne Muſique. Car les Grecs formoient, pour ainſi dire, autant de ſyſtêmes

de Muſique, qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Muſique, que le nombre de ces manières étoit grand & peut-être indéterminé. Or chaque Accord particulier changeoit les *ſons* de la moitié du ſyſtême, c'eſt-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainſi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *ſons* dans une ſeule manière d'Accord; mais on ne peut calculer au juſte combien ce nombre ſe multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduiſoient de nouveaux *ſons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils diſtinguoient les *ſons* en deux claſſes générales; ſavoir, les *ſons* ſtables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *ſons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'eſpèce du Genre. Les premiers étoient huit en tout, ſavoir, les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proſlambanomène; les ſeconds étoient auſſi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *ſons* voiſins quelquefois ſe confondoient en un, & quelquefois ſe ſéparoient.

Ils diviſoient derechef, dans les Genres épais, les *ſons* ſtables en deux eſpèces, dont l'une contenoit trois *ſons* appellés *Apycni* ou *non-ſerrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni ſemi-Tons ni moindres Intervalles; ces trois *ſons Apycni* étoient la Proſlambanomène, la Nète-Synnéménon, & la Nète-Hyperboléon. L'autre eſpèce portoit le nom de *ſons Barypycni* ou *ſous-ſerrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles: les *ſons Barypycni* étoient au nombre de cinq; ſavoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méſon, la Mèſe, la Paramèſe & la Nète-Diézeugménon.

Les *ſons* mobiles ſe ſubdiviſoient pareillement en *ſons Méſopycni* ou moyens dans le ſerré, leſquels étoient auſſi cinq en nombre, ſavoir, le ſecond, en montant, de chaque Tétracorde; & en cinq autres *ſons* appellés *Oxypycni* ou ſur-aigus, qui étoient le troiſième, en montant, de chaque Tétracorde. (Voyez TETRACORDE.)

A l'égard des douze *ſons* du ſyſtême moderne, l'Accord n'en change jamais & ils ſont tous immobiles. Broſſard prétend qu'ils ſont tous mobiles; fondé ſur ce qu'ils peuvent

être altérés par Dièſe ou par Bémol : mais autre choſe eſt de changer de Corde, & autre choſe de changer l'Accord d'une Corde.

SON FIXE. *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *ſon fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *ſon* ſeroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée : car, premièrement, le tuyau reſtant toujours le même, la peſanteur de l'air ne reſtera pas pour cela toujours la même ; le *ſon* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, ſelon que l'air deviendra plus léger ou plus peſant. Par la même raiſon le *ſon* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmoſphère, ſelon que ce même tuyau ſera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En ſecond lieu, ce même tuyau, quelle qu'en ſoit la matière, ſera ſujet aux variations que le chaud ou le froid cauſe dans les dimenſions de tous les corps : le tuyau ſe raccourciſſant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave ; & de ces deux cauſes combinées, vient la difficulté d'avoir un *ſon fixe*, & preſque l'impoſſibilité de s'aſſurer du même *ſon* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *ſon* dans un tems donné, l'on pourroit, par le même nombre des vibrations, s'aſſurer de l'identité du *ſon* ; mais ce calcul étant impoſſible, on peut s'aſſurer de cette identité du *ſon* que par celle des Inſtrumens qui le donnent ; ſavoir, le tuyau, quant à ſes dimenſions, & l'air, quant à ſa peſanteur. M. Sauveur propoſa pour cela des moyens qui ne réuſſirent pas à l'expérience. M. Diderot en a propoſé depuis de plus praticables, & qui conſiſtent à graduer un tuyau d'une longueur ſuffiſante pour que les diviſions y ſoient juſtes & ſenſibles, en le compoſant de deux parties mobiles par leſquelles on puiſſe l'allonger & l'accourcir ſelon les dimenſions proportionnelles aux altérations de l'air indiquées par le Thermomètre quant à la température, & par le Baromètre quant à la peſanteur. Voyez là-deſſus les principes d'Acouſtique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SONS

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Espèce singulière de *sons* qu'on tire de certains Instrumens, tels que le Violon & le Violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du Chevalet, & en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la Corde. Ces *sons* sont fort différens pour le Tymbre & pour le Ton de ce qu'ils seroient, si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton, par exemple, ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce, la Tierce quand ils donneroient la Sixte, &c. Quant aux Tymbres, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la Corde sur le manche; & c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son Violon, ou M. Bertaud sur son Violoncelle, des suites de ces beaux *sons*. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même tems de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de *sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la Théorie.

Le principe sur lequel cette Théorie est fondée, est qu'une Corde étant divisée en deux parties commensurables entr'elles, & par conséquent avec la Corde entière, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la Corde dans cet état, elle rendra non le *son* de la Corde entiere, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie si elle mesure exactement l'autre; ou, si elle ne la mesure pas, le Son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une Corde 6 en deux parties 4 & 2; le *son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4: mais si la Corde 5 est divisée par 2 & 3; alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 & 2, & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation, & con-

forme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux disparoît. Avec un calcul très-simple on assigne pour chaque degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la Corde, il ne donne qu'une suite de *Sons harmoniques* qui se succèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt, & les points qui ne forment pas des divisions exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun *Son* sensible ou appréciable.

On trouvera *Pl. G. Fig.* 3. une Table des *Sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui desirent de les pratiquer. La premiere colonne indique les *Sons* que rendroient les divisions de l'Instrument touchées en plein, & la seconde colonne montre les *Sons flûtés* correspondans, quand la Corde est touchée harmoniquement.

Après la première Octave, c'est-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'Octave aiguë; c'est-à-dire, la Dix-neuvième sur la Dixieme mineure, la Dix-septieme sur la Dixieme majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septième: premiérement, parce que les divisions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique: car le *Son harmonique* du *Ton* majeur seroit la vingt-troisième, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur seroit la vingt-quatrième, ou la triple Octave de la Tierce mineure: mais quelle est l'oreille assez fine & la main assez juste pour distinguer & toucher à sa volonté un *Ton* majeur ou un *ton* mineur?

Tout le jeu de la Trompette marine est en *Sons harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *Sons*.

SONATE *f. f.* Piece de Musique instrumentale com-

posée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différens. La *sonate* est à-peu-près pour les Instrumens ce qu'est la Cantate pour les Voix.

La *sonate* est faite ordinairement pour un seul Instrument qui récite accompagné d'une Basse-continue ; & dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'Instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *sinfonie* ; mais quand elles passent trois Parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (Voyez CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales. L'une qu'ils appellent *sonate da Camera*, *sonates* de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites*. L'autre espèce est appellée *sonate da Chiesa*, *sonates* d'Eglise, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espèce que soient les *sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio, &, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un Allegro ou un Presto.

Aujourd'hui que les Instrumens font la partie la plus importante de la Musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de Symphonie ; le Vocal n'en est guères que l'accessoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos Voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La Musique purement Harmonique est peu de chose ; pour plaire constamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation ; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie & de la Peinture ; la parole est le moyen par lequel la Musique détermine le

plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'est par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Instrument, est loin de cette énergie ? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiselle le Maure ? La Symphonie anime le Chant, & ajoûte à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce Peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures ; *c'est un arbre*, *c'est un homme*, *c'est un cheval*. Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *sonate, que me veux-tu?*

SONNER. *v. a. & n.* On dit en composition qu'une Note *sonne* sur la Basse, lorsqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie ; à la différence des Notes qui ne sont que de goût, & ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *sonnent* point. On dit aussi *sonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le Son, l'Harmonie de cette Note ou de cet Accord.

SONORE. *adj.* qui rend du Son. *Un métal sonore.* De-là, *Corps sonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

Sonore se dit particulièrement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, justes, & bien timbrés. *Une Cloche sonore* : *une Voix sonore*, &c.

SOTTO-VOCE. *adv.* Ce mot Italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte* & *Mezza-Voce* signifient la même chose.

SOUPIR. Silence équivalant à une Noire, & qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte, ⌜ (Voyez SILENCE, NOTES.)

SOURDINE. *s. f.* Petit Instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus sourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de

l'Instrument. La *Sourdine*, en affoiblissant les Sons, change leur tymbre & leur donne un caractère extrêmement attendrissant & triste. Les Musiciens François, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en servent point. Mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les Orchestres d'Italie, & c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il a des *Sourdines* aussi pour les Cors-de-Chasse, pour le Clavecin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrième Note du Ton, laquelle est, par conséquent, au même Intervalle de la Tonique en descendant, qu'est la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renversement entre le Mode mineur de la *Sous-Dominante*, & le Mode majeur de la Tonique. Voyez HARMONIE.) aussi l'Article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'est aussi, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la Sixième Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en dessous, qu'en est la Médiante en dessus, doit faire Tierce majeure sous cette Tonique, & par conséquent Tierce mineure sur la sous-Dominante, & c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur; mais il s'en suivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de sa sous-Dominante devroient avoir une grande affinité; ce qui n'est pas: puisqu'au contraire il est très-rare qu'on passe d'un de ces deux Modes à l'autre, & que l'Echelle presque entière est altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet Article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement, par *Sous-dominante*, la Note qui est un Degré au-dessous de la Dominante; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui est un Degré au-dessous de la Médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens, est que, dans l'un & dans l'autre, la *Sous-Dominante* est la même Note *fa* pour la

Ton d'*ut* : mais il n'en seroit pas ainsi de la *Sous-Médiante*, elle seroit *la* dans le premier sens, & *re* dans le second. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau ; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

SOUTENIR. *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les Sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très-souvent les musiciens, & sur-tout les Symphonistes.

SPICCATO. *adj.* Mot Italien, lequel, écrit sur la Musique, indique des Sons secs & bien détachés.

SPONDAULA. *s. m.* C'étoit chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre semblable Instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du Grec σπονδὴ, *Libation*, & αὐλὸς, *Flûte*.

SPONDÉASME. *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorsqu'une Corde] étoit accidentellement élevée de trois Dièses au-dessus de son Accord ordinaire ; de sorte que le *Spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*Éclyse*.

STABLES. *adj.* Sons ou Cordes *stables* : c'étoient, outre la Corde Proslambanomène, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, lesquels extrêmes sonnant ensemble le Diatessaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des Cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles*.

STYLE. *s. m.* Caractère distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays, le goût des Peuples, le génie des Auteurs : selon les matières, les lieux, les tems, les sujets, les expressions, &c.

On dit en France le *style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *style* de Hasse, de Gluck, de Graun. En Italie, on dit le *style* de Léo, de Pergolese, de Jomelli, de Buranello. Le *style* des Musiques d'Église n'est pas le même que celui des Musiques pour le Théâtre ou pour la Chambre. Le

ſtyle des Compoſitions Allemandes eſt ſautillant, coupé, mais harmonieux. Le *ſtyle* des Compoſitions Françoiſes eſt fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des Compoſitions Italiennes eſt fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, eſt un *ſtyle* propre à exciter ou peindre les paſſions. *Style* d'Egliſe, eſt un *ſtyle* ſérieux, majeſtueux, grave. *Style* de Motet, où l'Artiſte affecte de ſe montrer tel, eſt plutôt claſſique & ſavant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joye, au plaiſir, à la danſe, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* ſymphonique ou inſtrumental. Comme chaque Inſtrument a ſa touche, ſon doigter, ſon Caractère particulier, il a auſſi ſon *ſtyle*. *Style* Méliſmatique ou naturel, & qui ſe préſente le prémier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaiſie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou danſant, lequel ſe diviſe en autant de branches différentes qu'il y a de caractéres dans la danſe, &c.

Les Anciens avoient auſſi leurs *ſtyles* différens. (Voyez MODE & MÉLOPÉE.

SUJET. *ſ. m.* Terme de compoſition: c'eſt la partie principale du Deſſein, l'idée qui ſert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci ſeule depend du génie, & c'eſt en elle que conſiſte l'invention. Les principaux *ſujets* en Muſique produiſent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. Voyez ces mots. Un Compoſiteur ſtérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *ſujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation; mais l'Artiſte qui a de la chaleur & de l'imagination ſait, ſans laiſſer oublier ſon *ſujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le repréſente.

SUITE. *ſ. f.* (Voyez SONATE.)

SUPER-SUS. *ſ. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux Deſſus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION. *ſ. f.* Ce mot a deux ſens en Muſique.

1°. Lorſque pluſieurs Notes montent ou deſcendent diatoniquement dans une Partie ſur une même Note d'une

autre Partie ; alors ces Notes diatoniques ne sauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord : il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce sont ces Notes étrangères à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par supposition*.

La règle générale est, quand les Notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le Tems fort portent Harmonie, celles qui passent sur le Tems foible sont des Notes de *supposition* qui ne sont mises que pour le Chant & pour former des Degrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort* & *Tems foible*, j'entends moins ici les principaux Tems de la Mesure que les Parties mêmes de chaque Tems. Ainsi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'est la première qui porte Harmonie ; la seconde est de *supposition*. Si le Tems est composé de quatre Notes égales, la première & la troisième portent Harmonie, la seconde & la quatrième sont les Notes de *supposition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre ; on passe la première Note par *supposition*, & l'on fait porter la seconde ; mais alors la valeur de cette seconde Note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par Degrés conjoints : car quand les Degrés sont disjoints, il n'y a point de *supposition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *supposition* ceux où la Basse-continue ajoûte ou suppose un nouveau Son au-dessous de la Basse-fondamentale ; ce qui fait que de tels Accords excédent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Dissonnances des Accords par *supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, & sauvées en descendant diatoniquement sur des Sons d'un Accord sous lequel la même Basse *supposée* puisse tenir comme Basse-fondamentale, ou du moins comme Basse-continue. C'est ce qui fait les Accords par *supposition*, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'Accords par *supposition* ; tous sont des Accords de Septième. La première, quand le Son ajoûté est une Tierce au-dessous du Son fondamental ; tel est l'Accord de Neuvième : si l'Accord de Neuvième est

formé par la Médiante ajoûtée au-deſſous de l'Accord ſenſible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte ſuperflue. La ſeconde eſpèce eſt quand le Son ſuppoſé eſt une Quinte au-deſſous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzième : ſi l'Accord eſt ſenſible & qu'on ſuppoſe la Tonique, l'Accord prend le nom de Septième ſuperflue. La troiſième eſpèce eſt celle où le Son ſuppoſé eſt au-deſſous d'un Accord de Septième diminuée : s'il eſt une Tierce au-deſſous, c'eſt-à-dire, que le Son ſuppoſé ſous la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure; il eſt fort peu uſité : ſi le Son ajoûté eſt une Quinte au-deſſous, ou que ce Son ſoit la Médiante, l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte ſuperflue, & s'il eſt une Septième au-deſſous, c'eſt-à-dire la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septième ſuperflue. A l'égard des renverſemens de ces divers Accords, où le Son ſuppoſé ſe tranſporte dans les Parties ſupérieures; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix & circonſpection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent ſe tolérer.

SURAIGUES. Tétracorde des *ſuraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTEME.)

SURNUMERAIRE ou AJOUTE'E. *ſ. f.* C'étoit le nom de la plus baſſe Corde du Syſtême des Grecs; ils l'appelloient en leur langue Proſlambanoménos.) Voyez ce mot.)

SUSPENSION. *ſ. f.* Il y a *ſuſpenſion* dans tout Accord ſur la Baſſe duquel on ſoutient un ou pluſieurs Sons de l'Accord précédent, avant que de paſſer à ceux qui lui appartiennent : comme ſi, la Baſſe paſſant de la Tonique à la Dominante, je prolonge encore quelques inſtans ſur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précède avant de le réſoudre ſur le ſien, c'eſt une *Suſpenſion*.

Il y a des *Suſpenſions* qui ſe chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles ſont Diſſonnantes, ce ſont toujours des Accords par Suppoſition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suſpenſions* ne ſont que de goût; mais de quelque nature qu'elles ſoient, on doit toujours les aſſujettir aux trois règles ſuivantes.

I. La *ſuſpenſion* doit toujours ſe faire ſur le frappé de la Meſure, ou du moins ſur un Tems fort.

II. Elle doit toujours ſe réſoudre diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; c'eſt-à-dire, que chaque Partie qui a ſuſpendu, ne doit enſuite monter ou deſcendre que d'un Degré pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Baſſe qui a porté la *ſuſpenſion*.

III. Toute *ſuſpenſion* chiffrée doit ſe ſauver en deſcendant, excepté la ſeule Note ſenſible qui ſe ſauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *ſuſpenſion* qu'on ne puiſſe pratiquer avec ſuccès, parce qu'alors l'oreille, preſſentant ſur la Baſſe la marche des Parties, ſuppoſe d'avance l'Accord qui ſuit. Mais c'eſt au goût ſeul qu'il appartient de choiſir & diſtribuer à propos les *ſuſpenſions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE. *ſ. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la Conſonnance de la Quarte qu'ils appelloient communément Diateſſaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainſi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou compoſans.

SYMPHONIASTE. *ſ. m.* Compoſiteur de Plain-Chant. Ce terme eſt devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE. *ſ. f.* Ce mot, formé du Grec σὺν *avec*, & φωνὴ, *ſon*, ſignifié, dans la Muſique ancienne, cette union des Sons qui forment un Concert. C'eſt un ſentiment reçu &, je crois, démontré, que les Grecs ne connoiſſoient pas l'Harmonie dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Ainſi, leur *ſymphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle réſultoit du concours de pluſieurs Voix ou de pluſieurs Inſtrumens, ou d'Inſtrumens mêlés aux Voix, chantant ou jouant la même Partie. Cela ſe faiſoit de deux manières: ou tout concertoit à l'uniſſon, & alors la Symphonie s'appelloit plus particulièrement *Homophonie*; ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela ſe nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces diſtinctions dans les Problêmes d'Ariſtote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *ſymphonie* s'applique à toute

Muſique Inſtrumentale, tant des Pièces qui ne ſont deſtinées que pour les Inſtrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Inſtrumens ſe trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans pluſieurs autres ſortes de Muſiques. On diſtingue la Muſique vocale en Muſique ſans *ſymphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Baſſe-Continue; & Muſique avec *ſymphonie*, qui a au moins un Deſſus d'Inſtrumens, Violons, Flûtes ou Hautbois. On dit d'une Pièce qu'elle eſt en grande *ſymphonie*, quand, outre la Baſſe & les Deſſus, elle a encore deux autres Parties Inſtrumentales; ſavoir, Taille & Quinte de Violon. La Muſique de la Chapelle du Roi, celle de pluſieurs Egliſes, & celle des Opéra ſont preſque toujours en grande *ſymphonie*.

SYNAPHE. *ſ. f.* Conjonction de deux Tétracordes, ou, plus préciſément, réſonnance de Quatre ou Diateſſaron, qui ſe fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainſi, il y a trois *ſynaphes* dans le Syſtême des Grecs: l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèſes; l'autre, entre le Tétracorde des Mèſes & celui des Conjointes; & la troiſième, entre le Tétracorde des Disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE. *ſ. f.* Concert de pluſieurs Muſiciens, qui, dans la Muſique ancienne, jouoient & ſe répondoient alternativement ſur des Flûtes, ſans aucun mélange de Voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens euſſent une Muſique compoſée uniquement pour les Inſtrumens, ne laiſſe pas de citer cette *ſynaulie* après Athénée, & il a raiſon: car ces *ſynaulies* n'étoient autre choſe qu'une Muſique vocale jouée par des Inſtrumens.

SYNCOPE. *ſ. f.* Prolongement ſur le Tems fort d'un Son commencé ſur le Tems foible; ainſi, toute Note *ſyncopée* eſt à contre-tems, & toute ſuite de Notes ſyncopées eſt une marche à contre-tems.

Il faut remarquer que la *ſyncope* n'exiſte pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, ſoit refrappé par deux ou pluſieurs Notes, pourvû que la diſpoſition de ces Notes qui répètent le même Son, ſoit conforme à la définition.

La *Syncope* a ſes uſages dans la Mélodie pour l'expreſſion & le goût du Chant ; mais ſa principale utilité eſt dans l'Harmonie pour la pratique des Diſſonnances. La première partie de la *Syncope* ſert à la préparation : la Diſſonnance ſe frappe ſur la Seconde ; & dans une ſucceſſion de Diſſonnances, la première partie de la *Syncope* ſuivante ſert en même temps à ſauver la Diſſonnance qui précède, & à préparer celle qui ſuit.

Syncope, de σὺν, *avec*, & de κόπτω, *je coupe*, je bats ; parce que la *Syncope* retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainſi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque ſorte dans la Diſſonnance ; mais les *Syncopes* ſont entérieures à notre Harmonie, & il y a ſouvent des *Syncopes* ſans Diſſonnance.

SYNNÉMÉNON. *gén. plur. fém.* Tétracorde *ſinnéménon* ou des Conjointes. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſième Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le ſecond, & diviſé d'avec le quatrième. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrième & diviſé du ſecond, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Diviſées. Voyez ce mot. (Voyez auſſi TÉTRACORDE, SYSTEME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne Muſique, la troiſième Corde du Tétracorde *ſynnéménon* dans le genre Diatonique ; & comme cette troiſième Corde étoit la même que la ſeconde Corde du Tétracorde des Diſjointes, elle portoit auſſi dans ce Tetracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. (Voyez TRITE, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Cette même Corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du genre où elle étoit employée ; mais alors elle ne ſe confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR. *adj.* C'eſt l'épithète par laquelle Ariſtoxène diſtingue celle des deux eſpèces du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde eſt diviſé en un ſemi-*Ton* & deux *Tons* égaux : au lieu que dans le Diatonique mol, après le ſemi-*Ton*, le premier Intervalle eſt de trois quarts de-*Ton*, & le ſecond de cinq. (Voyez GENRES, TÉTRACORDES.)

Outre le genre *Syntonique* d'Ariſtoxène, appellé auſſi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il diviſe le Tétracorde en trois Intervalles : le premier, d'un ſemi-Ton majeur ; le ſecond, d'un *Ton* majeur ; & le troiſième, d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolomée nous eſt reſté, & c'eſt auſſi le Diatonique unique de Dydime ; à cette différence près, que, Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave, & le *Ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renverſa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui compoſent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Ariſtoxéne, $\frac{3}{20} + \frac{6}{2} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{3}{4}$

Il y avoit d'autres *ſyntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre eſpèces principales, ſavoir, l'Ancien, le Réformé, le Tempéré, & l'Égal. Mais c'eſt perdre ſon tems, & abuſer de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces diviſions.

SYNTONO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Muſique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien, & Syntono-Lydien ſont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Ariſtide Quintilien une liſte des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé ſous le mot *Mode* pour me conformer à l'uſage Moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manières différentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'eſt dans le premier ſens qu'il faut entendre le Mode Syntono-Lydien dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reſte, aucune explication.

SYSTEME. *ſ. m.* Ce mot ayant pluſieurs acceptions dont je ne puis parler que ſucceſſivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le ſens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *ſyſtême* à tout Intervalle compoſé ou conçu comme compoſé d'autres Intervalles plus petits, leſquels, conſidérés comme les élémens du *ſyſtême*, s'appellent *Diaſtème*. (Voyez DIASTÉME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conſéquent auſſi une infinité de *ſyſtêmes* poſſibles. Pour me borner ici à quelque choſe de réel, je parlerai ſeulement des *ſyſtêmes* harmoniques, c'eſt-à-dire, de ceux dont les élémens ſont ou des Conſonnances, ou des différences des Conſonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les Anciens diviſoient les *ſyſtêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *ſyſtême particulier* tout compoſé d'au moins deux Intervalles; tels que ſont ou peuvent être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *ſyſtêmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *ſyſtêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la ſomme de tous les *ſyſtêmes* particuliers, & comprenoient, par conſéquent, tous les Sons employés dans la Muſique. Je me borne ici à l'examen de leur *Syſtême* dans le Genre Diatonique; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant ſuffiſamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien *ſyſtême* par ceux des Inſtrumens deſtinés à l'exécution: car ces Inſtrumens accompagnant à l'uniſſon les Voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devroient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Syſtême*. Or les Cordes de ces premiers Inſtrumens ſe touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de Cordes que le *Syſtême* renfermoit de Sons; & c'eſt ainſi que, dès l'origine de la Muſique, on peut, ſur le nombre des Cordes de l'Inſtrument, déterminer le nombre des Sons du *Syſtême*.

Tout le *Syſtême* des Grecs ne fut donc d'abord compoſé que de quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, ſelon quelques uns, étoient par Degrés conjoints: ſelon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques; mais les deux extrêmes ſonnoient

l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté & un *Ton* dans le milieu ; de la maniére ſuivante.

Ut —— Trite Diézeugménon.
Sol —— Lichanos Méſon.
Fa —— Parhypate Méſon.
Ut —— Parhypate Hypaton.

C'eſt ce que Boëce appelle le Tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *ſyſtême* ne demeura pas long-tems borné à ſi peu de Sons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajoûta une cinquième Corde ; Hyagnis, une ſixième ; Terpandre, une ſeptième pour égaler le nombre des planettes ; & enfin Lychaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajoûté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à ſept Cordes ; que Simonide y en joignit une huitième, & Timothée une neuvième. Nicomaque le Geraſénien attribue cette huitième Corde à Pythagore, la neuvième à Théophraſte de Piérie, puis une dixième à Hyſtiée de Colophon, & une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *ſyſtême* un progrès plus rapide ; il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Muſiciens, en ſuppoſant qu'il a dit en effet ce que plutarque lui fait dire, ſon témoignage eſt d'un grand poids ſur un fait qu'il avoit ſous les yeux.

Mais comment s'aſſurer de la vérité parmi tant de contradictions, ſoit dans la doctrine des Auteurs, ſoit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent ? Par exemple le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Diapaſon. Comment donc s'eſt-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme ſe ſoit trouvé diminué d'un Degré & réduit à un Intervalle de Septiéme ? C'eſt pourtant ce que font entendre la plûpart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *ſyſtême* compoſé ſeulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités

un Intervalle dissonnant, il le rendit consonnant en divisant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produisit l'Octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *Système* des Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & passa même l'étendue du Dis-Diapason ou de la double Octave : étendue qu'ils appellerent *Systêma perfectum*, *maximum*, *immutatum*; le grand *Système*, le *Système* parfait, immuable par excellence : à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entr'elles une Consonnance parfaite, étoient contenues toutes les Consonnances simples, doubles, directes & renversées, tous les *Systêmes* particuliers, & selon eux, les plus grands Intervalles qui puissent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Système* entier étoit composé de quatre Tétracordes, trois conjoints & un disjoint, & d'un *ton* de plus, qui fut ajoûté au-dessous du tout pour achever la double Octave ; d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proslambanomène* ou d'*Ajoûtée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique : il y en avoit pourtant seize. C'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second & le troisième Tétracorde, tantôt entre le troisième & le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du second Tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel qui commençoit le troisième Tétracorde ; ou bien, dans le second cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troisième Tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* Bémol : car le premier Degré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un semi-Ton. Cette différence produisoit donc un seizième Son à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les seize Sons étoient représentés par les dix-huit noms : c'est-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troisième Tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais comme le Son fondamental varioit selon le Mode, il s'en-suivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Système* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit

plioit beaucoup les Sons ; car ſi les divers Modes avoient pluſieurs Sons communs, ils en avoient auſſi de particuliers à chacun ou à quelques-uns ſeulement. Ainſi, dans le ſeul Genre Diatonique, l'étendue de tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alipius eſt de trois Octaves, &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de ſon voiſin étoit ſeulement d'un ſemi-Ton, il eſt évident que tout cet eſpace gradué de ſemi-Ton en ſemi-Ton produiſoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Muſique ancienne. Que ſi, déduiſant toutes les Répliques des mêmes Sons, on ſe renferme dans les bornes d'une Octave, on la trouvera diviſée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Muſique moderne. Ce qui eſt manifeſte par l'inſpection des Tables miſes par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques ſont néceſſaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, ſur la foi de quelques Modernes, que la muſique ancienne n'étoit compoſée en tout que de ſeize Sons.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 2.) une Table du *Syſtême* général des Grecs pris dans un ſeul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien diviſés ſelon d'autres proportions ; mais comme ils contenoient toujours également quatre Sons & trois Intervalles conſécutifs, de même que le Genre Diatonique, ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correſpondoit dans celui-ci : c'eſt pourquoi je ne donne point de Tables particulieres pour chacun de ces Genres. Les Curieux pourront conſulter celles que Meibomius a miſes à la tête de l'ouvrage d'Ariſtozène. On y en trouvera ſix ; une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chromatique, & deux pour le Diatonique, ſelon les diſpoſitions de chacun de ces Genres dans le *Syſtême* Ariſtoxènien.

Tel fut, dans ſa perfection, le *Syſtême* général des Grecs ; lequel demeura à-peu-près dans cet état juſqu'à l'onzième ſiècle ; tems où Guy d'Arezzo y fit des changemens conſidérables. Il ajoûta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproſlamboromène*, ou *Sous-ajoûtée*, & dans le haut un cinquième Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde des Sur-aiguës. Outre cela, il in-

venta, dit-on, le Bémol, néceſſaire pour diſtinguer la deuxième Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la première Corde du même Tétracorde disjoint : c'eſt-à-dire qu'il fixa cette double ſignification de la lettre B, que Saint Grégoire, avant lui, avoit déjà aſſignée à la Note *ſi*. Car puiſqu'il eſt certain que les Grecs avoient, depuis longtems, ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conſéquent, des ſignes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différens cas, il s'en-ſuit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Syſtême* par Guy, mais ſeulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduiſant ainſi à un même Degré ce qui en faiſoit deux chez les Grecs. Il faut dire auſſi de ces Héxacordes ſubſtitués à leurs Tétracordes, que ce fut moins un changement au *Syſtême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en réſultoit, étoit une autre manière de ſolfier les mêmes Sons. Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aiſément que l'invention du Contre-point, à quelque Auteur qu'elle ſoit due, dut bien-tôt reculer encore les bornes de ce *Syſtême*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une ſeule. Le *Syſtême* fut fixé à quatre Octaves, & c'eſt l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'eſt enfin trouvé gêné par des limites, quelque eſpace qu'elles puſſent contenir ; on les a franchies, on s'eſt étendu en haut & en bas ; on a fait des Claviers à ravalement ; on a démanché ſans ceſſe ; on a forcé les Voix, & enfin l'on s'eſt tant donné de carrière à cet égard, que le *Syſtême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour deſcendre, la plus baſſe Corde des Baſſes ordinaires ne paſſe pas encore le C *ſol ut* : mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baiſſant le Ton du *Syſtême* général : c'eſt même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra eſt plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Muſique inſtrumentale eſt monté comme en Italie, & ces différences commencent à devenir aſſez ſenſibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique.

Voyez (*Planche* I. *Fig.* 1.) une Table générale du grand

Clavier à ravalement, & de tous les Sons qui y ſont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTÉME eſt encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Muſique, ou un ordre de ſignes établis pour les exprimer. C'eſt dans le premier ſens que les Anciens diſtinguoient le *Syſtême* Pythagoricien & le *Syſtême* Ariſtoxénien. (Voyez ces mots.) C'eſt dans le ſecond que nous diſtinguons aujourd'hui le *Syſtême* de Guy, le *Syſtême* de Sauveur, de Demos, du P. Souhaitti, &c. deſquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *Syſtêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne, à la fois, des regles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer ; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences. (Voyez auſſi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel eſt encore un autre *Syſtême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuſcrit & deſtiné peut-être à n'être jamais vû du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boiſgelou, Conſeiller au Grand-Conſeil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique ; ce qui ſe faiſant d'une manière uniforme pour tous les Tons, fait par conſéquent évanouir le Tempérament.

Tout le *Syſtême* de M. de Boiſgelou eſt ſommairement renfermé dans les quatre formules que je vais tranſcrire, après avoir rappellé au Lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire ſur la manière de comparer & compoſer les intervalles ou les rapports qui les expriment. On ſe ſouviendra dont :

1. Que pour ajoûter un Intervalle à un autre, il faut en compoſer les rapports. Ainſi, par exemple, ajoûtant la Quinte $\frac{3}{2}$, à la Quarte $\frac{4}{3}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; ſavoir l'Octave.

2. Que pour ajoûter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainſi, pour ajoûter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à ſa ſeconde puiſſance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou simplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{3}$, il suffit d'ajoûter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois ; c'est-à dire, d'abaisser les Octaves jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un Intervalle simple. Ainsi, de $\frac{4}{3}$ faisant $\frac{8}{9}$ on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajoûterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des Cordes ; ce qui rend ses expressions inverses des miennes. Ainsi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{3}{2}$, est $\frac{2}{3}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *Syſtême* de M. de Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

A. $12f - 7r \pm t = 0.$

B. $12x - 5t \pm r = 0.$

C. $7f - 4r \pm x = 0.$

D. $7x - 5t \pm f = 0.$

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave . . . 2 : 1.
Rapport de la Quinte . . . n : 1.
Rapport de la Quarte . . . 2 : n.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. n^r. 2^t.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. 2^t. n^r.

r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.
f. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.

t. Nombre de semi-Tons de l'Intervalle.

x. Gradation diatonique de l'Intervalle ; c'est-à-dire, nombre des Secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.

$x. \frac{+1}{-}$. Gradation des termes d'où l'Intervalle tire son nom.

Le premier cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quintes.

Le second cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du Clavier proposé par M. de Boisgelou, (*Pl.* I. *Fig.* 3.) sont les suivans.

Ut de re ma mi fa fi sol be la sa si.

Tout Intervalle est formé par la progression de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *si ut* est formé par cette progression de 5 Quartes *si mi la re sol ut*, ou par cette progression de 7 Quintes *si fi de be ma sa fa ut*.

De même l'Intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 Quintes *fa ut sol re la*, ou par cette progression de 8 Quartes *fa sa ma be de fi si mi la*.

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes est $n^r. 2^s.$, & que celui qui vient de Quartes est $2^s : n^r.$, il s'en-suit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *si ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion $2^s : n^r. :: 2^3 : n^s.$ Et si l'Intervalle *si ut* vient de Quintes, on a cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *si ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle est de $2^s : n^s.$, puisque le rapport de la Quarte est $2 : n$.

Mais ce rapport $2^s : n^s.$ désigneroit un Intervalle de $1^s.$ semi-Tons, puisque chaque Quarte a 5 semi-Tons, &

que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainſi, l'Octave n'ayant que 12 ſemi-Tons, l'Intervalle *ſi ut* paſſeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *ſi ut* ſoit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux Octaves; c'eſt-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui ſe fait par un rapport compoſé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverſe de celui $2^2 : 1$, en cette ſorte; $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'Intervalle *ſi ut* venant de Quartes, ſon rapport, comme il a été dit ci-devant, eſt $2^r : n^r$. Donc $2^5 : n^r :: 2^3 : n^5$. Donc $5 = 3$, & $r = 5$.

Ainſi, réduiſant les lettres du ſecond cas de chaque formule aux nombres correſpondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorſque le même Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainſi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conſéquent, pour A de la premiere formule, $12^s - 7r - t = 48 - 49 + 1 = 0$. Et pour B, $12x - 5t + r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conſéquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, &c. Il ſeroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce ſera mettre un Lecteur attentif ſur la route que de lui donner les valeurs de n & de ſes puiſſances.

Valeurs des Puiſſances de n.

$n^4 = 5$, c'eſt un fait d'expérience.
Donc $n^8 = 25$ $n^{12} = 125$. &c.

Valeurs préciſes des trois premières Puiſſances de n.

$n = \sqrt[4]{5}$, $n^2 = \sqrt{5}$, $n^3 = \sqrt[4]{125}$.

Valeurs approchées des trois premières Puiſſances de n.

$m = \frac{3}{2}$, $m^2 = \frac{3^2}{2^2}$, $m^3 = \frac{3^3}{2^3}$.

Donc le rapport $\frac{1}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la Quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainsi que par abus, puisque la Quinte doit être foible pour être juste.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de semi-Tons, a toujours deux rapports différens; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La somme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, & la somme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r est le plus petit, est l'Intervalle diatonique, l'autre est l'Intervalle chromatique. Ainsi l'Intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, est un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & son rapport est $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *si ut* est chromatique comme venant de Quintes, & son rapport est $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire l'Intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, est diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le second où il vient de Quartes.

L'Intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure: l'Intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *si si* Dièse (car alors *ut* est pris pour *si* Dièse) est un Unisson superflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, est une Tierce majeure, l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièse *la*, (car alors *fa* est pris comme *mi* Dièse) est une Quarte diminuée. Ainsi des autres.

Il est évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correspond un Intervalle chromatique d'un même nombre de semi-Tons & *vice versâ*. Ces deux Intervalles de même nombre de semi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, sont appellés Intervalles correspondans.

2°. Que quand la valeur de r est égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, Intervalle est diaton-

que ; soit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes ; mais que si r est égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle est chromatique.

3°. Que lorsqu'$r=6$, l'Intervalle est en même tems diatonique & chromatique, soit qu'il vienne de quintes ou de quartes : tels sont les deux Intervalles *fa si*, appellé Triton, & *si fa* appellé Fausse-Quinte. Le Triton *fa si* est dans le rapport $n^6 : 23$, & vient de six Quintes ; la Fausse-Quinte *si fa* est dans le rapport $2^4 : n^6$ & vient de six Quartes : où l'on voit que dans les deux cas on a $r=6$. Ainsi le Triton, comme Intervalle diatonique, est une Quarte majeure ; &, comme Intervalle chromatique, une quarte superflue : la Fausse-Quinte *si fa*, comme intervalle diatonique, est une Quinte mineure ; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui soient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques se divisent en diminués & susperflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correspond un Intervalle chromatique superflu, & à chaque Intervalle diatonique majeur correspond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, est majeur ou diminué, selon que cet Intervalle est diatonique ou chromatique ; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, est mineur ou superflu, selon que cet Intervalle est diatonique ou chromatique ; & *vice versâ* tout Intervalle mineur ou superflu vient de Quartes.

Ce seroit le contraire si l'Intervalle étoit pris en descendant.

De deux Intervalles correspondans, c'est-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conséquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand est celui qui vient de Quartes, & il surpasse celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité ; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport est $2^7 : n^{12}$; c'est-à-dire, 128, 125. Cet Inter-

valle eſt la Seconde diminuée appellée communément grand Comma au Quart-de-Ton; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs ſur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Muſique, je tranſcrirai, (*Pl.* I. *Fig.* 4.) les deux Tables de progreſſions dreſſées par M. de Boiſgelou, par leſquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puiſſances des termes de ces rapports ſelon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les compoſent.

On voit, dans ces formules, que les ſemi-Tons ſont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui compoſent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Syſtême*, un changement conſidérable dans les caractères, en diviſant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un ſemi-Ton, au lieu que dans la Muſique ordinaire chacun de ces Degrés eſt tantôt un Comma, tantôt un ſemi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui laiſſe à l'œil l'équivoque & à l'eſprit le doute de l'Intervalle, puiſque les Degrés étant les mêmes, les Intervalles ſont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme il ſuffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq, & d'aſſigner à chaque Poſition une des douze Notes du Clavier chromatique ci-devant indiqué, ſelon l'ordre de ces Notes, leſquelles reſtant ainſi toujours les mêmes, déterminent leurs Intervalles avec la dernière préciſion, & rendent abſolument inutiles tous les Dièſes, Bémols ou Béquarres, dans quelque Ton qu'on puiſſe être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la Planche I, où vous trouverez, Figure 6, l'Echelle chromatique ſans Dièſe ni Bémol; &, Figure 7, l'Echelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce ſur cette nouvelle manière de noter & de lire la Muſique, on ſe a ſurpris de la netteté, de la ſimplicité qu'elle donne à la Note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, ſans qu'il ſoit poſſible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'eſpace ſur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les viteſſes par la multitude des Lignes, ſur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce Syſtême de Notes eſt abſolument chro-

matique, il me paroît que c'eſt un inconvénient d'y laiſſer ſubſiſter les dénominations des Degrés diatoniques ; & que, ſelon M. de Boiſgelou, *ut re* ne devroit pas être une Seconde, mais une Tierce ; ni *ut mi* une Tierce, mais une Quinte ; ni *ut ut* une Octave, mais une Douzième : puiſque chaque ſemi-Ton formant réellement un Degré ſur la Note, devroit en prendre auſſi la dénomination ; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules ſe trouveroient extrêmement ſimplifiées. Du reſte, ce Syſtême me paroît également profond & avantageux : il ſeroit à deſirer qu'il fût développé & publié par l'Auteur, ou par quelque habile Théoricien.

SYSTÊME, enfin, eſt l'aſſemblage des règles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les raſſemblent, qui forment leur liaiſon, deſquels elles découlent, & par leſquels on en rend raiſon.

Juſqu'à notre ſiècle l'Harmonie, née ſucceſſivement & comme par haſard, n'a eu que des règles éparſes, établies par l'oreille, confirmées par l'uſage, & qui paroiſſoient abſolument arbitraires. M. Rameau eſt le premier qui, par le *Syſtême* de la Baſſe-fondamentale, a donné des principes à ces règles. Son *Syſtême*, ſur lequel ce Dictionnaire a été compoſé, s'y trouvant ſuffiſamment développé dans les principaux Articles, ne ſera point expoſé dans celui-ci, qui n'eſt déjà que trop long, & que ces répétitions ſuperflues allongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'expoſer tous les *Syſtêmes*, mais ſeulement de bien expliquer ce que c'eſt qu'un *Syſtême*, & d'éclaircir au beſoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Syſtême* de M. Rameau, ſi obſcur, ſi diffus dans ces écrits, expoſé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru ſuſceptible, pourront recourir aux élémens de Muſique de M. d'Alembert.

M. Serre de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau inſuffiſans à bien des égards, imagina un autre *Syſtême* ſur le ſien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte ſur une double Baſſe-fondamentale ; & comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en com-

posa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Syſtême* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, ſous ce titre : *Eſſais ſur les principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de conſulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me diſpenſent auſſi d'en rendre compte au public.

Il n'en eſt pas de même de celui de l'illuſtre M. Tartini dont il me reſte à parler ; lequel étant écrit en langue étrangère, ſouvent profond & toujours diffus, n'eſt à portée d'être conſulté que de peu de gens, dont même la plûpart ſont rebutés par l'obſcurité du Livre, avant d'en pouvoir ſentir les beautés. Je ferai, le plus brièvement qu'il me ſera poſſible, l'extrait de ce nouveau *Syſtême*, qui, s'il n'eſt pas celui de la Nature, eſt au moins, de tous ceux qu'on a publiés juſqu'ici, celui dont le principe eſt le plus ſimple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroiſſent naître le moins arbitrairement.

SYSTÊME DE M. TARTINI.

Il y a trois manières de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant ſur le Monocorde la Corde entière en ſes parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les Sons ſeront en raiſon inverſe des longueurs de la Corde & de ſes parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes égales, les Sons ſeront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des Cordes égales en groſſeur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en groſſeur, les Sons ſeront en raiſon inverſe des racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les Sons ſont toujours entr'eux en raiſon inverſe des racines cubiques des corps ſonores. Or, les Sons des Cordes s'altèrent de trois manières : ſavoir, en altérant, ou la groſſeur, c'eſt-à-dire le diamètre de la groſſeur ; ou la longueur ; ou la tenſion. Si tout cela eſt égal, les Cordes ſont à l'Uniſſon. Si l'une de ces choſes ſeulement eſt altérée, les Sons ſuivent, en raiſon inverſe, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les

trois sont altérées, les Sons sont, en raison inverse, comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomènes qu'on observe en comparant les rapports des Sons & ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris; ayant mis les regîtres convenables, touchez sur l'Orgue la pédale qui rend la plus basse Note marquée dans la Planche I. Figure 7, toutes les autres Notes marquées au-dessus résonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son grave, formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, &c., laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même Série sera celle de Cordes égales tendues par des poids qui seroient comme les quarrés $\frac{1}{1}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{9}\ \frac{1}{16}\ \frac{1}{25}\ \frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions susdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes sont les mêmes exprimés en Notes dans l'exemple.

Ainsi donc, tous les Sons qui sont en progression harmonique depuis l'unité, se réunissent pour n'en former qu'un sensible à l'oreille, & tout le *Système* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ses aliquotes qu'il fasse résonner, parce que dans toute autre fraction, comme seroit celle-ci $\frac{1}{3}$ il se trouve, après la division de la Corde en parties égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en sont réciproquement heurtées, de sorte que des deux Sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tout les autres.

Or, les aliquotes étant toutes compriſes dans la Série des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}$, &c ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours desquelles résulte un Son. Ainsi, toute l'Harmonie étant nécessairement compriſe entre la Monade ou l'Unité composante & le Son plein ou l'Unité composée, il s'en-suit que l'Harmonie a, des deux côtés, l'Unité pour terme, & consiste essentiellement dans l'Unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute

l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, justes & soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième Son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers & de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'Intervalle, & se mettre entre deux, à égale distance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force & justesse, suffire pour faire distinguer le troisième Son.

La production de ce troisième Son, par chacune de nos Consonnances, est telle que la montre la Table, (*Pl.* I. *Fig.* 8.) & l'on peut la poursuivre au-delà des Consonnances, par tous les Intervalles représentés par les aliquotes de l'Unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'est le seul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Unisson du Son grave, Unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisièmes Sons produits par les autres Intervalles, sont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en est renversée, donne la double Octave du Son aigu.

La Tierce mineure donne la Dixième majeure du Son grave; mais la Sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la Dixième majeure du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzième ou double-Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-septième, ou la double-Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le *semi-Ton* majeur donne la Vingt-deuxième, ou triple-Octave du Son aigu.

Enfin, le *semi-ton* mineur donne la Vingt-sixième du Son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers Intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'Intervalle

change très-ſenſiblement le Son produit ou fondamental. Ainſi, dans le *Ton* majeur, rapprochez l'Intervalle en abaiſſant le Son ſupérieur ou élevant l'inférieur ſeulement d'un $\frac{80}{81}$: auſſi-tôt le Son produit montera d'un Ton. Faites la même opération ſur le *ſemi-Ton* majeur, & le Son produit deſcendra d'une Quinte.

Quoique la production du troiſième Son ne ſe borne pas à ces Intervalles, nos Notes n'en pouvant exprimer de plus compoſé, il eſt, pour le préſent, inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la ſuite régulière des Conſonnances qui compoſent cette Table, qu'elles ſe rapportent toutes à une baſe commune & produiſent toutes exactement le même troiſième Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonſtration phyſique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les ſciences Phyſico-Mathématiques, telles que la Muſique, les démonſtrations doivent bien être géométriques ; mais déduites phyſiquement de la choſe démontrée. C'eſt alors ſeulement que l'union du calcul à la Phyſique fournit, dans les vérités établies ſur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie ſeule donnera des Théorêmes certains, mais ſans uſage dans la pratique ; la Phyſique donnera des faits particuliers, mais iſolés, ſans liaiſon entr'eux & ſans aucune loi générale.

Le principe phyſique de l'Harmonie eſt un, comme nous venons de le voir, & ſe réſout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bien-tôt qu'on y retrouve les deux Unités extrêmes de la Monade & du Son ; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve auſſi ; puiſque dans quelque point C, (*Pl.* I. *Fig.* 9.) que l'on coupe inégalement le Diamètre A B, le quarré de l'Ordonnée C D ſera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C & C B du Diamètre par le rayon : propriété qui ſuffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car, bien que les Ordonnées ſoient moyennes géométriques entre les parties du Diamètre, les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports repréſentent d'autant plus exactement ceux des Cordes ſonores, que les rapports

de ces Cordes ou des poids tendans ſont auſſi comme les quarrés, tandis que les Sons ſont comme les racines.

Maintenant, du Diamètre A B, (*Pl. I. Fig. 10.*) diviſé ſelon la ſérie des fractions $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, leſquelles ſont en progreſſion harmonique, ſoient tirées les Ordonnées C, C C; G, G G; c, cc; e, ee; & g, gg.

Le Diamètre repréſente une Corde ſonore, qui, diviſée en mêmes raiſons, donne les Sons indiqués dans l'exemple O de la même Planche, Figure 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au Diamètre, les Sections contiendront ces nombres entiers $BC = \frac{1}{2} = 30$; $BG = \frac{1}{3} = 20$; $Bc = \frac{1}{4} = 15$; $Be = \frac{1}{5} = 12$; $Bg = \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diamètre. La ſomme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correſpondante, que j'appelle ſon complément, ſera toujours égale au quarré du Diamètre. Les quarrés des Cordes ſeront entr'eux comme les Abſciſſes correſpondantes, par conſéquent auſſi en progreſſion harmonique, & repréſenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier Son.

Les quarrés des Complémens de ces mêmes Cordes ſeront entr'eux comme les Complémens des Abſciſſes au Diamètre, par conſéquent dans les raiſons ſuivantes :

$\overline{AC}^2 = \frac{1}{2} = 30.$

$\overline{AG}^2 = \frac{2}{3} = 40.$

$\overline{Ac}^2 = \frac{3}{4} = 45.$

$\overline{Ae}^2 = \frac{4}{5} = 48.$

$\overline{Ag}^2 = \frac{5}{6} = 50.$

& repréſenteront les Sons de l'exemple P; ſur lequel on doit remarquer en paſſant, que cet exemple, comparé au

ſuivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la régle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées ſeront au quarré 3600 du Diamètre dans les raiſons ſuivantes :

$\overline{\quad}^2$
A B = 1 = 3600.

$\overline{\quad}^2$
C, CC = $\frac{1}{4}$ = 900.

$\overline{\quad}^2$
G, GG = $\frac{1}{9}$ = 800.

$\overline{\quad}^2$
c, c c = $\frac{1}{16}$ = 675.

$\overline{\quad}^2$
e, e e = $\frac{4}{25}$ = 576.

$\overline{\quad}^2$
g, g g = $\frac{1}{36}$ = 500.

& repréſenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette dernière ſérie, qui n'a point d'homologue dans les diviſions du diamètre, & ſans laquelle on ne ſauroit pourtant completter le *Syſtême* harmonique, montre la néceſſité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Syſtême*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les ſeuls nombres abſtraits.

Je paſſe à deſſein toutes les autres propoſitions de M. Tartini ſur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que ſur les bornes de la Série harmonique donnée par la raiſon ſextuple ; parce que ſes preuves, énoncées ſeulement en chiffres, n'établiſſent aucune démonſtration générale ; que, de plus, comparant ſouvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où l'on ne ſauroit même voir de rapport. Ainſi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne eſt moyen proportionnel d'une telle raiſon, il ne prouve autre choſe, ſinon que tel nombre eſt moyen proportionnel entre deux tels autres nombres : car les ſurfaces & les nombres abſtraits

abſtraits n'étant point de même nature, ne peuvent ſe comparer. M. Tartini ſent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir ; on peut voir ſes raiſonnemens dans ſon Livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les règles de l'Art Harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point eſſentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties conſtitutives de l'Accord. Ainſi, l'Accord, réduit à ſa plus grande ſimplicité, doit être conſidéré ſans elle. Alors il eſt compoſé ſeulement de ces trois termes $1 \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, leſquels ſons en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3} \frac{1}{5}$ ſont les ſeuls vrais élémens de l'Unité ſonore, qui portent le nom d'Accord parfait : car la fraction $\frac{1}{3}$ eſt élément de l'Octave $\frac{1}{1}$, & la fraction $\frac{1}{5}$ eſt Octave de la Monade $\frac{1}{10}$.

Cet Accord parfait, $\frac{1}{1} \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, produit par une ſeule Corde & dont les termes ſont en proportion harmonique, eſt la loi générale de la Nature, qui ſert de baſe à toute la ſcience des Sons ; loi que la Phyſique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication eſt inutile aux règles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans ſervent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut conſidérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troiſième Son, engendré par le concours de deux autres, eſt comme le produit de leurs quantités ; & quand, dans une cathégorie commune, ce troiſième Son ſe trouve toujours, le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens, c'eſt que les produits des générateurs ſont égaux entr'eux.

Ceci ſe déduit manifeſtement des propoſitions précédentes.

Quel eſt, par exemple, le troiſiéme Son qui réſulte de CB & de GB ? (*Pl.* I. *Fig.* 10.) C'eſt l'Uniſſon de C B. Pourquoi ? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, C C, & G, G G, ſont moyens proportionnels, les ſommes des extrêmes ſont égales entr'elles, & par conſéquent produiſent le même Son commun CB, ou C, CC.

En effet, la Somme des deux rectangles de B C par C, CC,

& de A C par C, C C eſt égale à la Somme des deux rectangles ne B G par C, C C, & de G A par C, C C : car chacune de ces deux Sommes eſt égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il ſuit que le Son C, C C ou C B, doit être commun aux deux Cordes : or, ce Son eſt préciſément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puiſſiez prendre dans le Cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troiſième Son repréſenté par la Note Q; parce que les rectangles des deux parties du Diamètre par le rayon donneront toujours des Sommes égales.

Mais l'Octave X Q n'engendre que des harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée ſur l'extrémité du Diamétre, & que par conſéquent le Diamétre & le rayon ne ſauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviſer harmoniquement le Diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, qui donnent le *Syſtême* naturel de l'Accord majeur, ſi on le diviſe arithmétiquement en ſix parties égales, on aura le *Syſtême* de l'Accord majeur renverſé, & ce renverſement donne exactement l'Accord mineur : (*Pl.* I. *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix-neuvième, c'eſt-à-dire, la double Octave de la Quinte ; deux donneront la Douzième, ou l'Octave de la Quinte ; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte, & cinq la Tierce mineure.

Mais, ſi-tôt qu'uniſſant deux de ces Sons, on cherchera le troiſième Son qu'ils engendrent, ces deux Sons ſimultanés, au lieu du Son C, (*Figure* 13,) ne produiront jamais pour Fondamentale, que le Son E b; ce qui prouve que, ni l'Accord mineur, ni ſon Mode, ne ſont donnés par la Nature. Que ſi l'on fait conſonner deux ou pluſieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux ſe multiplieront ; &, relativement à ces Sons, on entendra pluſieurs Accords majeurs à la fois, ſans aucun Accord mineur.

Ainſi, par expérience faite en préſence de huit célèbres Profeſſeurs de Muſique, deux Hautbois & un Violon ſonnant enſemble les Notes blanches marquées dans la

Portée A, (*Pl. G. Fig. 5.*) on entendoit distinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui sont au-dessus, & ceux marqués dans la Portée C, aussi pour les Intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute Musique en Mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les Intervalles étoient assez justes & les Instrumens assez forts pour rendre les Sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en passage, que l'inverse de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne se borne pas à l'Accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en sens direct dans le Mode majeur, lorsqu'on renverse le papier & qu'on met des clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverse de la première où les Basses deviennent les Dessus, & *vice versâ*. C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien exposé dans son Livre cette curiosité Harmonique annonce une Symphonie de cette espèce, composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter. Une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du Diamètre résulte le Mode majeur, & de la division arithmétique le Mode mineur. C'est d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur se trouvent dansla division arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Système* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *Système* la division arithmétique de la Quinte.

Tout le *Système* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la Corde entière à son Octave, ou du Diamètre au rayon; & sur la raison sesquialtère qui donne le

premier Son harmonique ou fondamental auquel ſe rapportent tous les autres.

Or, ſi, (*Pl. I. Fig.* 11.) dans la raiſon double on compare ſucceſſivement la deuxième Note G, & la troiſième F de la Série P au Son fondamental Q, & à ſon Octave grave qui eſt la Corde entière, on trouvera que la première eſt moyenne harmonique, & la ſeconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, ſi dans la raiſon ſeſquialtère on compare ſucceſſivement la quatrième Note *e*, & la cinquième *e b* de la même Série à la Corde entière & à ſa Quinte G, on trouvera que la quatrième *e* eſt moyenne harmonique, & la cinquième *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé ſur la diviſion arithmétique de la Quinte, & la Note *e b*, priſe dans la Série des Complémens du *Syſtême* harmonique donnant cette diviſion, le Mode mineur eſt fondé ſur cette Note dans le *Syſtême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Conſonnances dans la diviſion harmonique du Diamètre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ces Conſonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens repréſentés par l'exemple P, il nous reſte à examiner le troiſième exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Syſtême* des Diſſonnances.

Si l'on joint, par Accords ſimultanés, c'eſt-à-dire par Conſonnances, les Intervalles ſucceſſifs de l'exemple O, comme on fait dans la Figure 8. même Planche, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées c'eſt doubler l'Intervalle qu'elles repréſentent. Ainſi, ajoûtant un troiſième Son qui repréſente le quarré, ce Son ajoûté doublera toujours l'intervalle de la Conſonnance, comme on le voit Figure 4. de la Planche G.

Ainſi, (*Pl. I. Fig.* 11.) la premiere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxième Note L double la Quinte, ſecond Intervalle; la troiſième Note M double la Quarte, troiſième Intervalle, &c. & c'eſt ce doublement d'Intervalles qu'exprime la Figure 4. de la Planche G.

Laiſſant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point paſſer pour harmonique, la Note ajoûtée L forme, avec les deux qui ſont au-deſſous d'elle, une proportion continue géometrique en raiſon ſeſquialtère ; & les ſuivantes, doublant toujours les intervalles, forment auſſi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progreſſions harmonique & arithmétique qui conſtituent le *Syſtême* conſonnant majeur & mineur ſont oppoſées, par leur nature, à la progreſſion géométrique ; puiſque celle-ci réſulte eſſentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, ſi les deux proportions harmonique & arithmétique ſont conſonnantes, la proportion géométrique ſera diſſonnante néceſſairement, &, par conſéquent, le *Syſtême* qui réſulte de l'exemple Q, ſera le *Syſtême* des Diſſonnances. Mais ce *Syſtême* tiré des quarrés des Ordonnées eſt lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Syſtême* diſſonnant eſt lié de même au *Syſtême* univerſel harmonique.

Il ſuit de-là : 1°. Que tout Accord ſera diſſonnant lorſqu'il contiendra deux Intervalles ſemblables, autres que l'Octave ; ſoit que ces deux Intervalles ſe trouvent conjoints ou ſéparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Syſtême* harmonique ou arithmétique ſera conſonnant, & l'autre diſſonnant. Ainſi, dans les deux exemples S.T. d'Accords diſſonnans, (*Pl.* G. *Fig.* 6.) les Intervalles G C & *c e* ſont conſonnans, & les Intervalles C F & *e g* diſſonnans.

En rapportant maintenant chaque terme de la Série diſſonnante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les Diſſonnances qui réſulteront de ce rapport ſeront les ſuivantes, & les ſeules directes qu'on puiſſe établir ſur le *Syſtême* harmonique.

I. La première eſt la Neuvième ou double Quinte L (*Fig.* 4.)

II. La ſeconde eſt l'Onzième qu'il ne faut pas confondre avec la ſimple Quarte, attendu que la première Quarte ou Quarte ſimple G C, étant dans le *Syſtême* harmonique particulier, eſt conſonnante ; ce que n'eſt pas la deuxième Quarte ou Onzième C M, étrangère à ce même *Syſtême*

III. La troiſième eſt la Douzième ou Quinte ſuperflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord ſenſible ſur la Médiante en Mode mineur, que nous appellons Quinte ſuperflue, n'a jamais été admis en Italie à cauſe de ſon horrible dureté. Voyez (*Pl.* K. *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoiſe, & (Figure 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même diſtinction des deux Quartes, conſonnante & diſſonnante, que j'ai faite ci-devant, ſe doit entendre de même des deux Tierces majeures de cet Accord & des deux Tierces mineures de l'Accord ſuivant.

IV. La quatrième & dernière Diſſonnance donnée par la Série eſt la Quatorzième H, (*Pl.* G. *Fig.* 4.) c'eſt-à-dire, l'Octave de la Septième; Quatorzième qu'on ne réduit au ſimple que par licence & ſelon le droit qu'on s'eſt attribué dans l'uſage de confondre indifféremment les Octaves.

Si le *Syſtême* diſſonnant ſe déduit du *Syſtême* harmonique, les règles de préparer & ſauver les Diſſonnances ne s'en déduiſent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & conſonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O. P. Q. on trouve toujours dans la progreſſion ſucceſſive des Sons de la Série O, non-ſeulement, comme on vient de voir, les raiſons ſimples qui, doublées, donnent les Sons de la Serie Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P & Q. De ſorte que la Série O prepare toujours antérieurement ce que donnent enſuite les deux Séries P & Q.

Ainſi, le premier Intervalle de la Série O, eſt celui de la Corde à vide à ſon Octave, & l'Octave eſt auſſi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q, comparé au premier Son de la Série P.

De même, le ſecond Intervalle de la Série O, (comptant toujours de la Corde entière) eſt une Douzième; l'Intervalle ou Accord du ſecond Son de la Série Q, comparé au ſecond Son de la Serie P, eſt auſſi une Douzième. Le troiſième de part & d'autre, eſt une double Octave; & ainſi de ſuite.

De plus, si l'on compare la Série P à la corde entière, (*Pl.* K *Fig.* 6,) on trouvera exactement les mêmes Intervalles que donne antérieurement la Série O, savoir Octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure, & Tierce mineure.

D'où il suit que la Série harmonique particulière donne avec précision, non-seulement l'exemplaire & le modèle des deux Séries arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui complètent avec elle le Système harmonique universel; mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ses Dissonnances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, est exactement la même qui est établie dans la pratique: car la Neuvième, doublée de la Quinte, se prépare aussi par un mouvement de Quinte; l'Onzième, doublée de la Quarte, se prépare par un mouvement de Quarte; la Douzième ou Quinte superflue, doublée de la Tierce majeure, se prépare par un mouvement de Tierce majeure; enfin la Quatorzième ou la Fausse-Quinte, doublée de la Tierce mineure, se prépare aussi par un mouvement de Tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appellées fondamentales dans le Système de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini; & il est vrai encore qu'on prépare les mêmes Dissonnances de beaucoup d'autres manières, soit par des Renversemens d'Harmonie, soit par des Basses substituées; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des règles.

Celle de résoudre & sauver les Dissonnances naît du même principe que leur préparation: car comme chaque Dissonnance est préparée par le rapport antécédent du *Système* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *Système*.

Ainsi, dans la Série harmonique le rapport $\frac{3}{2}$ ou le progrès de Quinte étant celui dont la Neuvième est préparée & doublée, le rapport suivant $\frac{4}{3}$ ou progrès de Quarte, est celui donc cette même Neuvième doit être sauvée: la Neuvième doit donc descendre d'un degré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Unisson de ce deuxième

progrès, & par conſéquent l'Octave du ſon fondamental, (*Pl. G. Fig. 7.*)

En ſuivant la même méthode, on trouvera que L'Onzième F doit deſcendre de même d'un Degré ſur l'Uniſſon E de la Série harmonique ſelon le rapport correſpondant $\frac{4}{7}$, que la Douzième ou Quinte ſuperflue G Dièſe doit redeſcendre ſur le même G naturel ſelon le rapport $\frac{5}{8}$; où l'on voit la raiſon juſqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Baſſe doit monter pour préparer les Diſſonnances, & pourquoi le Deſſus doit deſcendre pour les ſauver. On peut remarquer auſſi que la Septième, qui, dans le Syſtême de M. Rameau, eſt la première & preſque l'unique Diſſonnance, eſt la dernière en rang dans celui de M. Tartini; tant il faut que ces deux Auteurs ſoient oppoſés en toute choſe!

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou Syſtêmes, tous fondés ſur le premier, donné par la nature, & tous repréſentés par les parties du cercle ou par leurs puiſſances, on trouvera 1°. Que le *Syſtême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, eſt produit par la diviſion ſextuple en progreſſion harmonique du Diamètre ou de la Corde entiére, conſidérée comme l'unité. 2°. Que le *Syſtême* arithmétique, d'où reſulte le Mode mineur, eſt produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme juſqu'à la raiſon ſextuple, qui donne enfin le Diamètre ou la Corde entière. 3°. Que le *Syſtême* géométrique ou diſſonnant eſt auſſi tiré du *Syſtême* harmonique particulier, en doublant la raiſon de chaque Intervalle; d'où il ſuit que le *Syſtême* harmonique du mode majeur, le ſeul immédiatement donné par la nature, ſert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit juſqu'ici, on voit que le *Syſtême* harmonique n'eſt point compoſé de parties qui ſe réuniſſent pour former un tout; mais qu'au contraire, c'eſt de la diviſion du tout ou de l'unité intégrale que ſe tirent les parties; que l'Accord ne ſe forme point des Sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin par-tout où le Syſtême harmonique a lieu, l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique ſont contenus dans les Degrés ſucceſſifs de l'Échelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C, de laquelle ſe tire auſſi l'Echelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Echelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'eſt pas non plus celle que donnent les diviſions naturelles des Cors, Trompettes marines & autres Inſtrumens ſemblables; comme on peut le voir dans la Figure 1. de la Planche K. par la comparaiſon de ces deux Echelles, comparaiſon qui montre en même tems la cauſe des Tons faux donnés par ces Inſtrumens. Cependant l'Echelle commune, pour n'être pas d'accord avec la Série des aliquotes, n'en a pas moins une origine phyſique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la première Série O, (*Pl.* I. *Fig.* 10), qui détermine le *Syſtême* harmonique, eſt la ſeſquialtère ou Quinte C G; c'eſt-à-dire l'Octave harmoniquement diviſée. Or, les deux termes qui correſpondent à ceux-là dans la Série P des Complémens (*Fig.* 11.) ſont les Notes G F. Ces deux Cordes ſont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique, entre la Corde entière & ſa moitié, ou entre le Diamètre & le rayon; & ces deux moyennes G & F ſe rapportant toutes deux à la même Fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode, puiſque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroiſſent avant la génération du Mode mineur: n'ayant donc d'autre loi que celle qui eſt déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractère; ſavoir, l'Accord parfait majeur compoſé de tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range ſucceſſivement, ſelon l'ordre le plus rapproché, les Notes qui conſtituent ces trois Accords, on aura très-exactement, tant en Notes muſiles qu'en rapports numériques, l'Octave ou Echelle diatonique ordinaire rigoureuſement établie.

En Notes, la choſe eſt évidente par la ſeule opération.

En raports numériques, cela ſe prouve preſque auſſi facilement: car ſuppoſant 360 pour la longueur de la Corde entière, ces trois Notes C, G, F, ſeront comme 180, 240, 270; leurs Accords ſeront comme dans la Figure 8. Planche G, & l'Echelle entière qui s'en déduit ſera dans

les rapports marqés Planche K. Figure 2 ; où l'on voit que tous les Intervalles ſont juſtes, excepté l'accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A eſt foible d'un Comma, de même que la Tierce mineure D F, à cauſe du *Ton* mineur D E ; mais dans tout *Syſtême* ce défaut ou l'équivalent eſt inévitable.

Quand aux autres altérations que la néceſſité d'employer les mêmes touches en divers Tons introduit dans notre Echelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'Échelle une fois établie, le principal uſage des trois Notes C, G, F, dont elle eſt tirée, eſt la formation des Cadences qui, donnant un progrès de Notes fondamentales de l'une à l'autre, ſont la Baſſe de toute la Modulation. G étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le paſſage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire ſon nom du moyen qui la produit. G C eſt donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique paſſant au moyen harmonique, ſe compoſe des deux avant de ſe réſoudre ſur l'extrême. (*Pl.* K. *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique eſt la principale & la première en ordre : ſon effet eſt d'une Harmonie mâle, forte & terminant un ſens abſolu. L'arithmétique eſt foible, douce, & laiſſe encore quelque choſe à deſirer. La Cadence mixte ſuſpend le ſens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la ſucceſſion naturelle de ces trois Cadences, telle qu'on la voit même Planche, Figure 7, reſulte exactement la Baſſe-fondamentale de l'Echelle ; & de leurs divers entrelacemens ſe tire la manière de traiter un Ton quelconque, & d'y moduler une ſuite de Chants ; car chaque Note de la Cadence eſt ſuppoſée porter l'Accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la Règle de l'Octave*, (voyez ce mot), il eſt évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & régulière, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être propoſée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compoſiteurs du quinzième ſiècle, excellens Har-

monistes pour la plûpart, employoient toute l'Échelle comme Basse-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septième, à cause de la Quinte fausse; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, si l'Accord parfait sur la Médiante n'eût été rendu trop dur par ses deux fausses Relations avec l'Accord qui le précède & avec celui qui le suit. Pour rendre cette suite d'Accords parfaits aussi pure & douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre Basse-fondamentale, (*Fig.* 8.), qui fournit, avec la précédente, une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, savoir D & A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les *Tons* majeurs & mineurs dans une Modulation régulière.

Considérons (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la Note *e b* de l'exemple P unie aux deux Notes correspondantes des exemples O & Q: prise pour Fondamentale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un Accord en Tierce majeure; mais prise pour moyen arithmétique entre la Corde entière & sa Quinte, comme dans l'exemple X (*Fig.* 13.), elle se trouve alors Médiante ou seconde base du Mode mineur; ainsi cette même Note considérée sous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Système*, donne deux Harmonies: d'où il suit que l'Échelle du Mode majeur est d'une Tierce mineure au dessus de l'Échelle analogue du Mode mineur. Ainsi le Mode mineur analogue à l'Échelle d'*ut* est celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *re*. Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Basse-fondamentale de l'Échelle diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *sol* à *ut*. La Basse-fondamentale où l'on fait entrer ces deux Accords est donc aussi régulière & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernières Dissonnances N & R de l'exemple Q, comme elles sortent du Genre Diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Mesure, des Périodes, des Phrases & de tout Rhythme musical, se trouve aussi dans la généra-

tion des Cadences, dans leur ſuite naturelle, & dans leurs diverſes combinaiſons. Premièrement, le moyen étant homogène à ſon extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur première ſimplicité, être de même nature & de valeurs égales : par conſéquent les huit Notes qui forment les quatre Cadences, Baſſe-fondamentale de l'Échelle, ſont égales entr'elles ; & formant auſſi quatre Meſures égales, une pour chaque Cadence, le tout donne un ſens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Syſtême* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double & ſur la ſeſquialtère, qui, à cauſe de l'Octave, ſe confond avec la raiſon triple ; de même toute Meſure bonne & ſenſible ſe réſout en celle à deux Tems ou en celle à trois, tout ce qui eſt au-delà, ſouvent tenté & toujours ſans ſuccès ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois ſortes de Cadence, & des diverſes manières de les entrelacer, naît la variété des ſens, des phraſes & de toute la Mélodie dont l'habile Muſicien exprime toute celle des phraſes du diſcours, & ponctue les Sons auſſi correctement que le Grammairien les paroles. De la Meſure donnée par les Cadences réſulte auſſi l'exacte expreſſion de la proſodie & du Rhythme : car comme la ſyllabe brève s'appuie ſur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & pauſe ſur la Note qui la réſout en frappant ; ce qui diviſe les Tems en forts & en foibles, comme les ſyllabes en longues & en brèves : cela montre comment on peut, même en obſervant les quantités, renverſer la proſodie & tout meſurer à contretems, lorſqu'on frappe les ſyllabes brèves & qu'on lève les longues, quoiqu'on croye obſerver leurs durées relatives & leurs valeurs muſicales.

L'uſage des Notes diſſonnantes par Degrés conjoints dans les Tems foibles de la Meſure, ſe déduit auſſi des principes établis ci-deſſus : car ſuppoſons l'Échelle diatonique & meſurée, marquée *Fig.* 9. *Pl.* K. il eſt évident que la Note ſoutenue ou rebattue dans la Baſſe X, au lieu des Notes de la Baſſe Z, n'eſt ainſi tolérée que parce que, revenant toujours dans les Tems forts, elle échappe aiſément à notre attention dans les Tems foibles, & que les

Cadences dont elle tient lieu n'en ſont pas moins ſuppoſées ; ce qui ne pourroit être ſi les Notes diſſonnantes changeoient de lieu & ſe frappoient ſur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoûtés ou ſubſtitués à ceux de l'Echelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En inſérant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Diſſonnances, on aura premièrement la Note *ſol* Dièſe N. (*Pl.* I. *Fig.* 11.) qui donne le Genre Chromatique & le paſſage régulier du Ton majeur d'*ut* à ſon mineur correſpondant *la*. Voyez *Pl.* K. *Fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *ſi* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le Genre Enharmonique. (*Fig* 11.)

Quoique, eu égard au Diatonique, tout le *Syſtême* harmonique ſoit, comme on a vu, renfermé dans la raiſon ſextuple ; cependant les diviſions ne ſont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvième ou triple Quinte $\frac{1}{3}$, & la Vingt-deuxième ou quadruple Octave $\frac{1}{4}$, on ne puiſſe encore inſérer une moyenne harmonique, $\frac{1}{7}$ priſe dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors de chaſſe & Trompettes marines, & d'une intonation très-facile ſur le Violon.

Ces terme $\frac{1}{7}$, qui diviſe harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *ſol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *ſol* une Tierce mineure juſte, dont le rapport ſeroit $\frac{5}{6}$; mais un Intervalle un peu moindre, dont le rapport eſt $\frac{6}{7}$; de ſorte qu'on ne ſauroit exactement l'exprimer en Note ; car le *la* Dièſe eſt déjà trop fort : nous le repréſenterons par la Note *ſi* précédée du ſigne ♭? un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Echelle augmentée, ou, comme diſoient les Grecs, le Genre épaiſſi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, ſera donc comme l'exemple 12, Planche K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier conſtitue le Genre Chromatique, & le troiſième l'Enharmonique, le *ſol* Dièſe & le *ſi* Bémol ſont dans l'ordre des Diſſonnances : mais le *ſi* ♭? ne laiſſe pas d'être Conſonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au

Genre Diatonique, étant hors de la progreſſion ſextuple qui renferme & détermine ce Genre : car puiſqu'il eſt immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puiſqu'il eſt moyen harmonique entre la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'enſuit qu'il eſt conſonnant comme eux, & n'a beſoin d'être ni préparé ni ſauvé ; c'eſt auſſi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette eſpéce de Septième.

A l'aide de ce nouveau Son, la Baſſe de l'Echelle diatonique retourne exactement ſur elle-même, en deſcendant, ſelon la Nature du cercle qui la repréſente ; & la Quatorzième ou Septième redoublée ſe trouve alors ſauvée réguliérement par cette Note ſur la Baſſe-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Diſſonnances.

Voulez-vous, des principes ci-devant poſés, déduire les règles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut*, *ſol*, *fa*, & les trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re* ; vous aurez ſix Toniques : & ce ſont les ſeules ſur leſquelles on puiſſe moduler en ſortant du Ton principal ; Modulations qu'on entrelace à ſon choix, ſelon le caractère du Chant & l'expreſſion des paroles : non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres ; même ces préférences, trouvées d'abord par le ſentiment, ont auſſi leurs raiſons dans les principes, & leurs exceptions, ſoit dans les impreſſions diverſes que veut faire le Compoſiteur, ſoit dans la liaiſon plus ou moins grande qu'il veut donner à ſes phraſes. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, eſt celle qui paſſe de la Tonique *ut* au Ton de ſa Dominante *ſol* ; parce que le Mode majeur étant fondé ſur des diviſions harmoniques, & la Dominante diviſant l'Octave harmoniquement, le paſſage du premier terme au moyen eſt le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé ſur la proportion aritimétique, le paſſage au Ton de la quatrième Note *re*, qui diviſe l'Octave arithmétiquement eſt beaucoup plus naturel que le paſſage au Ton *mi* de la Dominante, qui diviſe harmoniquement la même Octave ; & ſi l'on y regarde attentivement, on trouvera que les Modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Syſtême*.

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur, qui se déduisent des Sons ajoûtés à l'Echelle. (*Pl.* I. *Fig.* 12.)

L'analogie entre les deux Modes donne les trois Accords marqués *Fig.* 14. de la Planche K. dont tous les Sons ont été trouvés Consonnans dans l'établissement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajoûté g 𝄪 dont la Consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne se résout point en l'Accord dissonnant de Septième diminuée qui auroit *sol* Dièse pour Basse, parce qu'outre la Septième diminuée *sol* Dièse & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *sol* Dièse & *si* Bémol, qui rompt toute proportion, ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte superflue plaît à l'oreille & se résout très-harmonieusement, M. Tartini prétend que l'Intervalle est réellement bon, régulier & même consonnant. 1°. Parce que cette Sixte est à très-peu près Quatrième harmonique aux trois Notes B *b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la Quatrième proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même Sixte est à très-peu près moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *si* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par son Octave. Que si l'on emploie en cette occasion la Note marquée *sol* Dièse plûtôt que la Note marquée *la* Bémol qui semble être le vrai moyen harmonique, c'est non-seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence ; attendu que la Quarte *fa*, *si* Bémol, est altérée & trop foible d'un Comma ; de sorte que *sol* Dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les Sons de cet Accord qui se réunissent ainsi en une harmonie régulière & simultanée, sont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série dissonnante Q par les complémens des divisions de la Sextuple harmonique : ce qui ferme, en quelque manière, le cercle harmonieux, & confirme la liaison de toutes les parties du *Système*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres Sons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le Mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier aſſez longtems l'Harmonie ſans ſortir du Mode, ni même employer aucune véritable Diſſonnance ; comme on peut le voir dans l'exemple de Contrepoint donné par M. Tartini, & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Diſſonnance, ſi ce n'eſt la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte ſuperflue a encore des uſages plus importans & plus fins dans les Modulations detournées par des paſſages enharmoniques, en ce qu'elle peut ſe prendre indifféremment dans la pratique pour la Septième bémoliſée par le ſigne ♭, de laquelle cette Sixte, dièſée, diffère très-peu dans le calcul & point du tout ſur le Clavier. Alors cette Septiéme ou cette Sixte, toujours conſonnante, mais marquée tantôt par Dieſe & tantôt par Bémol, ſelon le Ton d'où l'on ſort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & ſubites métamorphoſes dont, quoique régulieres dans ce *Syſtéme*, le Compoſiteur auroit bien de la peine à rendre raiſon dans tout autre ; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la Planche M, ſurtout dans celui marqué +, où le *fa* pris pour naturel, & formant une Septième apparente qu'on ne ſauve point, n'eſt au fond qu'une Sixte ſuperflue, formée par un *mi* Dièſe ſur le *ſol* de la Baſſe ; ce qui rentre dans la rigueur des règles. Mais il eſt ſuperflu de s'étendre ſur ces fineſſes de l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmoniſtes, & dont les autres ne feroient qu'abuſer en les employant mal-à-propos. Il ſuffit d'avoir montré que tout ſe tient par quelque côté, & que le vrai *Syſtême* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.

T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour désigner la Partie de la Taille, lorsque cette Taille prend la place de la Basse, & qu'elle est écrite sur la même Portée, la Basse gardant le Tacet.

Quelquefois dans les Parties de Symphonie le T signifie *Tous* ou *Tutti*, & est opposé à la lettre S, ou au mot *seul* ou *solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

TA. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la Musique; de sorte que, qui connoissoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *tablature*.

Aujourd'hui le mot *tablature* se restreint à une certaine manière de noter par lettres, qu'on emploie pour les Instrumens à Cordes qui se touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Cistre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *tablature* on tire autant de lignes paralleles que l'Instrument a de Cordes. On écrit ensuite sur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverses positions des doigts sur la Corde, de semi-Ton en semi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la premiere Position, *c* la seconde, *d* la troisième, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces Notes ne servent qu'à marquer la valeur & non le Degré. Quand les valeurs sont toujours semblables; c'est-à-dire, que la maniere de scander les Notes est la même dans toutes les Mesures, on se contente de la marquer dans la première, & l'on suit.

Voilà tout le mystère de la *tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inspection de la Figure 4 Planche M. où

j'ai noté le premier couplet des *folies d'Eſpagne* en *tablature* pour la Guitarre.

Comme les Inſtrumens pour leſquels on employoit la *tablature* ſont la plupart hors d'uſage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *tablature* eſt preſque entièrement abandonnée, ou ne ſert qu'aux premières leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie ſouvent en Muſique pour deſigner la réunion de pluſieurs objets formant un tout peint par la Muſique imitative. *Le* Tableau *de cet Air eſt bien deſſiné*; *ce Chœur fait* Tableau; *cet Opéra eſt plein de* Tableaux *admirables.*

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Muſique pour indiquer le ſilence d'une Partie. Quand, dans le cours d'un morceau de Muſique, on veut marquer un ſilence d'un certain tems, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauſes* : (Voyez ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le ſilence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *tacet* écrit dans cette Partie au-deſſous du nom de l'Air ou des premières Notes du Chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La ſeconde des quatre Parties de la muſique, en comptant du grave à l'aigu. C'eſt la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune; ce qui fait qu'on l'appelle auſſi *voix humaine* par excellence.

La *taille* ſe diviſe quelquefois en deux autres Parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *Premiere* ou *Haute-taille*; l'autre plus baſſe, qu'on appelle *Seconde* ou *baſſe-taille.* Cette dernière eſt en quelque manière une Partie mitoyenne ou commune entre la *taille* & la Baſſe, & s'appelle auſſi, à cauſe de cela, *Concordant.* (Voyez PARTIES.)

On n'emploie preſqu'aucun rolle de *taille* dans les Opéra François : au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *tenor* à la Baſſe, comme une Voix plus fléxible, auſſi ſonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danſe fort à la mode aujourd'hui ſur les Théâtres François. L'air en eſt très-gai & ſe bat à deux Tems vifs. Il doit être ſautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux; & la Baſſe doit refrapper la même Note, à l'imitation du *tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flûtet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Basse-continue, & d'ordinaire sous quelque Point-d'Orgue, marquent que l'Accompagnement ne doit faire aucun Accord de la main droite ; mais seulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus son Octave, sans y rien ajoûter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner & suivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compositeur fait passer sur la Basse durant ce tems-là.

TÉ. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les Intervalles, faisant évanouir la différence de deux Sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les Intervalles respectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on simplifie l'Échelle en diminuant le nombre des Sons nécessaires. Sans le *Tempérament*, au lieu de douze Sons seulement que contient l'Octave, il en faudroit plus de soixante pour moduler dans tous les Tons.

Sur l'orgue, sur le Clavecin, sur tout autre Instrument à Clavier, il n'y a, & il ne peut guère y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la seule Octave. La raison en est que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juste, celles-ci la passent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1295}{625} > \frac{1296}{628} = \frac{2}{1}$. Ainsi l'on est contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & toutes les autres Intervalles se correspondent exactement, & que les mêmes touches puissent être employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout d'un coup, on ne la reconnut qu'en perfectionnant le système musical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son tems où toute l'étendue du système se bornoit encore à un si petit nombre de Cordes. Mais comme la plûpart des Instrumens des Anciens étoient com-

posés de Cordes qui se touchoient à vide, & qu'il leur falloit, par conséquent, une Corde pour chaque Son, à mesure que le système s'étendit, ils s'apperçurent que la régle de Pythagore, en trop multipliant les Cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la Musique & à la facilité de l'exécution, prit tout-d'un-coup l'autre extrémité; abandonnant presque entièrement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Musique deux sectes qui ont longtems divisé les Grecs, l'une des Aristoxéniens, qui étoient les Musiciens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philosophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la suite, Ptolomée & Dydime, trouvant avec raison, que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & consultant à la fois les Sens & la raison, travaillèrent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien système Diatonique. Mais comme ils ne s'éloignerent pas des principes établis pour la division du Tétracorde, & que re connoissant enfin la différence du *ton* majeur au *ton* mineur, ils n'oserent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales; le système demeura encore longtems dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *tempérament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque manière la Musique & inventa, dit-on, le Clavecin. Or, il est certain que cet Instrument n'a pu exister, non plus que l'Orgue, que l'on n'ait en même tems trouvé le *tempérament*, sans lequel il est impossible de les accorder, & il est impossible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde; c'est-à-peu-près tout ce que nous en savons.

Mais quoique la nécessité du *tempérament* soit connue depuis longtems, il n'en est pas de même de la meilleure règle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier, qui fut le siècle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce cha-

pitre. Le P. Merſenne & M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des diviſions qui fourniſſent tous les *Tempéramens* poſſibles; enfin, M. Rameau après tous les autres; a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament*, & a même prétendu, ſur cette théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agiſſoit, pour tempérer les Sons du Clavier, de renforcer les Tierces majeures, d'affoiblir les mineures, & de diſtribuer ces altérations de manière à les rendre le moins ſenſibles qu'il étoit poſſible. Il faut pour cela répartir ſur l'Accord de l'Inſtrument, & cet Accord ſe fait ordinairement par Quintes; c'eſt donc par ſon effet ſur les Quintes que nous avons à conſidérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juſte quatre Quintes de ſuite, comme *ut ſol re la mi*, on trouvera que cette quatrième Quinte *mi* ſera, avec l'*ut* d'où l'on eſt parti, une Tierce majeure diſcordante, & de beaucoup trop forte; & en effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'eſt pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte eſt $\frac{3}{2}$ ou $\frac{1}{2}$ à cauſe des Octaves 1 & 2 priſes l'une pour l'autre indifféremment. Ainſi la ſucceſſion des Quintes formant une progreſſion triple, donnera *ut* 1, *ſol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Conſidérons à préſent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut*; ſon rapport eſt $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainſi la quinte de *la* étant *mi* 81, & la Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80; ces deux *mi* ne ſont pas le même, & leur rapport eſt $\frac{80}{81}$, qui fait préciſément le Comma majeur.

Que ſi nous pourſuivons la progreſſion des Quintes juſqu'à la douzième puiſſance qui arrive au *ſi* Dièſe, nous trouverons que ce *ſi* excède l'*ut* dont il devroit faire l'uniſſon, & qu'il eſt avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le Comma de Pythagore. De ſorte que par le calcul précédent le *ſi* Dièſe devroit

excéder l'*ut* de trois Comma majeurs, & par celui-ci il l'excède seulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même Son *mi*, qui fait la Quinte de *la*, serve encore à faire la Tierce majeure d'*ut*; il faut que le même *si* Dièse, qui forme la douzième Quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à constituer le système général sans multiplier les Cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *tempérament*.

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premières Quintes en montant, jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la Tierce majeure bien juste avec le premier Son *ut*; ce qu'on appelle la première preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on est arrivé sur les Dièses on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en souffrent, & quand on est arrivé au *sol* Dièse, on s'arrête. Ce *sol* Dièse doit faire, avec le *mi*, une Tierce majeure juste ou du moins souffrable; c'est la seconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave; savoir, *fa*, *si* Bémol, &c. foibles d'abord; puis les renforçant par Degrés, c'est-à-dire, affoiblissant les Sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *re* Bémol, lequel, pris comme *ut* Dièse, doit se trouver d'accord & faire Quinte avec le *sol* Dièse, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'est la troisième preuve. Les dernières Quintes se trouveront un peu fortes, de même que les Tierces majeures; c'est ce qui rend les Tons majeurs de *si* Bémol & de *mi* Bémol sombres & même un peu durs. Mais cette dureté sera supportable si la Partition est bien faite, & d'ailleurs ces Tierces, par leur situation, sont moins employées que les premières, & ne doivent l'être que par choix.

Les Organistes & les Facteurs regardent ce *tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer. En effet, les tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie, & les tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au Musicien quand il a besoin d'expressions plus marquées: car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes

des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur quand elle est trop forte ; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendresse & à la douceur, nous attriste lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles Musiciens, continue le même Auteur, savent profiter à propos de ces différens effets des Intervalles, & font valoir, par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel, & détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'Octave, sur laquelle formule il veut qu'on règle toute la succession du système chromatique ; de sorte que ce système résultant de douze semi-Tons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les Intervalles semblables qui en seront formés soient aussi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira ; accordez-en d'abord la Quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien : procédez ainsi d'une Quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire, du grave à l'aigu, jusqu'à la dernière dont le Son aigu aura été le grave de la première ; vous pouvez être certain que le Clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode que nous propose aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été proposée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve aussi tout au long dans le P. Mersenne, qui en fait Auteur un nommé Gallée, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en résulte ait été jusqu'ici goûtée des Musiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des Tons qu'occasionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement

des Modes ou dans les divers Degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles ; le Muſicien répond que l'un n'exclud pas l'autre, qu'il ne ſe tient pas convaincu par une aſſertion, & que les diverſes affections des Tons ne ſont nullement proportionnelles aux différens Degrés de leurs finales. Car, diſent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un ſemi-Ton de diſtance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *ſi* Bémol ; cependant la même Muſique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *ſol re* qu'en E *la fa* ; & l'oreille attentive du Muſicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général ſeroit hauſſé ou baiſſé d'un ſemi-Ton & plus ; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la ſimple différente élévation de la Tonique.

A l'égard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette manière n'eſt point auſſi bien d'accord que l'aſſure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroiſſent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à ſe faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra ſe faire à ſupprimer les battemens qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille ceſſera d'en être offenſée. Puiſque par la nature des Conſonnances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce ſans choquer l'oreille & ſans faire des battemens, n'eſt-il pas convenable de jetter l'altération du côté où elle eſt le moins choquante, & de laiſſer plus juſtes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer ſans les rendre diſcordans ?

Le P. Merſenne aſſuroit qu'on diſoit de ſon tems que les premiers qui pratiquèrent ſur le Clavier les ſemi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accordèrent d'abord toutes les Quintes à-peu-près ſelon l'accord égal propoſé par M. Rameau ; mais que leur oreille ne pouvant ſouffrir la diſcordance des Tierces majeures néceſſairement trop fortes, ils tempérèrent l'Accord en affoibliſſant les premières Quintes pour baiſſer les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière d'Accord n'eſt pas, pour une oreille exercée & ſenſible, une habitude aiſée à prendre.

Au reſte, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que

j'ai dit au mot CONSONNANCE, sur la raison du plaisir que les Consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80} \times \sqrt[12]{81}}{1 \; 2 \; 0}$. Ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande si c'est par sa simplicité?

TEMS. Mesure du Son, quant à la durée.

Une succession de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puisse être dans sa marche, dans ses Degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainsi dire, que des effets indéterminés. Ce sont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons, qui fixent le vrai caractère d'une Musique, & lui donnent sa plus grande énergie. Le *Tems* est l'ame du Chant; les Airs dont la mesure est lente, nous attristent naturellement; mais un Air gai, vif & bien cadencé nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la Mesure, détruisez la proportion des *Tems*, les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme & sans force, deviendront incapables de plaire & d'intéresser. Le *tems*, au contraire, a sa force en lui-même, elle dépend de lui seul, & peut subsister sans la diversité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple, grossier toutefois & très-imparfait, parce que le Son ne s'y peut soutenir.

On considère le *tems* en Musique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce sens, on dit qu'il est lent ou vîte; (voyez MESURE, MOUVEMENT.) ou, selon les parties aliquotes de chaque Mesure, parties qui se marquent par des mouvemens de la main ou du pied & qu'on appelle particulièrement des *tems*; ou enfin selon la valeur propre de chaque Note. (Voyez VALEUR DES NOTES.

J'ai suffisamment parlé, au mot *Rhythme*, des *tems* de la Musique Grecque; il me reste à parler ici des *tems* de la Musique moderne.

Nos anciens Musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de Mesure ou de *tems*; l'une à trois *tems*, qu'ils appelloient Mesure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Mesure imparfaite; & ils appelloient *tems*,

Modes ou *Prolations*, les signes qu'ils ajoûtoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Mesures. Ces signes ne servoient pas à cet unique usage comme ils font aujourd'hui; mais ils fixoient aussi la valeur relative des Notes, comme on a déja pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la semi-Brève. A l'égard de la Bréve, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appelloient plus précisément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *tems* étoit parfait, la Brève ou Quarrée valoit trois Rondes ou semi-Brèves; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *tems* étoit imparfait, la Brève ne valoit que deux Rondes; & cela se marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours; & cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C. Quelques-uns ont aussi appellé *tems mineurs* cette Mesure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *tems majeur* celle du C plein ou de la Mesure ordinaire, à quatre *tems*.

Nous avons bien retenu la Mesure triple des anciens, de même que la double; mais par la plus étrange bizarrerie, de leurs deux manières de diviser les Notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre; de sorte que, pour diviser une Mesure ou un *tems* en trois parties égales, les signes nous manquent, & à peine sait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3; & à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez TRIPLE.)

Nous avons ajoûté aux anciennes Musiques une combinaison de *tems*, qui est la Mesure à quatre; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *tems* & trois *tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *tems* qu'il y a de sortes de Mesures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Mesure & le Mouvement sont déterminés, toutes les Mesures doivent être parfaitement

égales, & tous les *tems* de chaque Mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque Mesure, & l'on marque chaque *tems* par un mouvement de la main ou du pied, & sur ces mouvemens on règle exactement les differentes valeurs des Notes, selon le caractère de la Mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de suivre tous les *tems* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon Musicien, & qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider, & supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans un Concert chacun suit la même Mesure avec la dernière précision, sans qu'un autre la marque & sans la marquer soi-même.

Des divers *Tems* d'une Mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs egales. Le *Tems* qui marque davantage s'appelle *Tems fort*; celui qui marque moins s'appelle *Tems foible*: c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'Harmonie*, appelle *Tems bon* & *tems mauvais*. Les *Tems* fort sont, le premier dans la Mesure à deux *Tems*; le premier & le troisième dans les Mesures à trois & quatre. A l'égard du second *Tems*, il est toujours foible dans toutes les Mesures, & il en est de même du quatrième dans la Mesure à quatre *Tems*.

Si l'on subdivise chaque *tems* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *tems* ou *demi-tems*, on aura derechef *tems fort* pour la première moitié, *tems foible* pour la seconde, & il n'y a point de partie d'un *tems* qu'on ne puisse subdiviser de la même manière. Toute Note qui commence sur le *tems foible* & finit sur le *tems fort* est une Note à *contre-tems*; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Mesure, on l'appelle *Syncope*. (Voyez SYNCOPE.)

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les Dissonnances. Car toute Dissonnance bien préparée doit l'être sur le *tems* foible, & frappée sur le *tems* fort; excepté cependant dans des suites de Cadences évitées où cette règle, quoiqu'applicable a la première Dissonnance, ne l'est pas également aux autres. (Voyez DISSONNANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un mouvement lent & doux, des Sons filés gracieuſement & animés d'une expreſſion tendre & touchante. Les Italiens ſe ſervent du mot *Amoroſo* pour exprimer à-peu-près la même choſe : mais le caractére de *l'Amoroſo* a plus d'accent, & reſpire je ne ſais quoi de moins fade & de plus paſſionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Muſique des Grecs.

TENEUR. *ſ. f.* Terme de Plain-Chant qui marque dans la Pſalmodie la partie qui règne depuis la fin de l'Intonation juſqu'à la Médiation, & depuis la Médiation juſqu'à la Terminaiſon. Cette *teneur*, qu'on peut appeller la Dominante de la Pſalmodie, eſt preſque toujours ſur le même Ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencemens du Contre-point, on donnoit le nom de *tenor* à la partie la plus baſſe.

TENUE. *ſ. f.* Son ſoutenu par une Partie durant deux ou pluſieurs Meſures, tandis que d'autres Parties travaillent. (Voyez MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les Parties font des *tenues* à la fois ; & alors il ne faut pas que la *tenue* ſoit ſi longue que le ſentiment de la Meſure s'y laiſſe oublier.

TÊTE. La *tête* ou le corps d'une Note eſt cette partie qui en détermine la poſition, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *têtes* noires : car la plûpart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impreſſion l'on forma des *têtes* de Notes blanches, c'eſt-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres ſont en uſage ; &, tout le reſte égal, une *tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.

TETRACORDE. *ſ. m.* C'étoit dans la Muſique ancienne, un ordre ou ſyſtême particulier de Sons dont les Cordes extrêmes ſonnoient la Quarte. Ce ſyſtême s'appelloit *tétracorde*, parce que les Sons qui le compoſoit, étoient ordinairement au nombre de quatre ; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boéce, dit que la Muſique dans ſa premiére ſimplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes ſonnoient le Diapaſon entr'elles, tandis que les deux moyennes diſtantes d'un *ton* l'une de l'autre, ſonnoient chacune la Quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en diſoit l'inventeur.

Boèce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajoûta une huitiéme qu'il plaça entre la trite & la Paraméſe, qui étoient auparavant la même Corde; ce qui rendit l'Octacorde complet & compoſé de deux *tétracordes* diſjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai conſulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me ſemble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que, bien que le Son moyen des deux *tétracordes* conjoints ſonnât la Conſonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois diſſonnans: il inſéra entre les deux *tétracordes* une huitieme Corde, qui, les diviſant par un *ton* d'Intervalle, ſubſtitua le Diapaſon ou l'Octave à la Septiéme entre leurs extrêmes, & produiſit encore une nouvelle Conſonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit oppoſée.

Sur la maniére dont ſe fit cette addition, Nicomaque & Boéce ſont tous deux également embrouillés, & non contens de ſe contredire entr'eux, chacun d'eux ſe contredit encore lui-même. (Voyez SYSTEME, TRITE, PARAMÉSE.)

Si l'on avoit égard à ce que diſent Boéce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *tétracorde*: mais ſoit que l'on conte ou que l'on pèſe les voix, on trouvera que la définition la plus exacte eſt celle du vieux Bacchius, & c'eſt auſſi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte eſt eſſentiel au *tétracorde*; c'eſt pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle ſont appellés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons

moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire le nombre de quatre cordes d'où le *Tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit dans l'ancienne Musique, des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un tems, les *Tétracordes* enharmoniques. Tels étoit, selon Meibomius, le second *Tétracorde* du système ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le *Ton*, le Diton, le semi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique; (notez que cela feroit un Pentacorde :) au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces Intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus longtems avant lui.

Les *Tétracordes* ne restèrent pas longtems bornés au nombre de deux; il s'en forma bien-tôt un troisième, puis un quatrième; nombre auquel le système des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints; c'est-à-dire, que la dernière Corde du premier servoit toujours de première Corde au second, & ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième *Tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (voyez ce mot) mettoit un Ton d'Intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus Basse du *Tétracorde* supérieur. (Voyez Synaphe, Diazeuxis.) Or, comme cette Disjonction du troisième *Tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisieme *tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui se trouvoit placé un *ton* au-dessus de la Corde Proslambanomène, s'appelloit le *tétracorde-Hypaton*, ou des principales; le second en montant, lequel

étoit toujours conjoint au premier, s'appelloient le *tétracorde-Meſon*, ou des moyennes; le troiſième, quand il étoit conjoint au ſecond & ſéparé du quatrième, s'appelloit le *tétracorde Synneménon*, ou des Conjointes; mais quand il étoit ſéparé du ſecond & conjoint au quatrième, alors ce troiſième *tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Diviſées. Enfin, le quatrième s'appelloit le *tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajoûta à ce ſyſtême un cinquième *tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en ſoit, les ſyſtêmes particuliers des *tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient auſſi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées ſemblablement dans tous les *tétracordes*, étoient pourtant ſujettes, comme je l'ai dit, à être hauſſées ou baiſſées ſelon le Genre & même ſelon l'eſpèce du Genre; ce qui ſe faiſoit dans tous les *tétracordes* également: c'eſt pour cela que ces Cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit ſix eſpèces principales d'Accord, ſelon les Ariſtoxéniens; ſavoir deux pour le Genre Diatonique, trois pour le Chromatique, & une ſeulement pour l'Enharmonique. (Voyez ces mots.) Ptolomée réduit ces ſix eſpèces à cinq. (Voyez *Pl. M. Fig. 5.*)

Ces diverſes eſpèces, ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un ſemi-Ton, & les deux autres d'un *ton* chacun, de cette manière: *mi*, *fa*, *ſol*, *la*.

Pour le Genre Chromatique, il falloit baiſſer d'un ſemi-Ton la troiſième Corde, & l'on avoit deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une tierce mineure: *mi*, *fa*, *fa* Dièſe, *la*.

Enfin, pour le Genre Enharmonique, il falloit baiſſer les deux Cordes du milieu juſqu'à ce qu'on eût deux quarts de *ton* conſécutifs, puis une tierce majeure: *Mi*, *mi* demi-Dièſe, *fa*, *la*; ce qui donnoit entre le *mi* Dièſe & le *fa* un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes ſemblables, quoiqu'elles ſe ſolfiaſſent par les mêmes ſyllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *tétracordes*, mais elles avoient dans les *tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la Fugure 2 de la Planche H.

Les Cordes homologues, conſidérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur poſition dans leurs *tétracordes* reſpectifs : ainſi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle ſerré, c'eſt-à-dire, au Son le plus grave de chaque *tétracorde*; de *Méſopycni* aux ſeconds ou moyens; d'*Oxypycni* aux troiſièmes ou aigus; & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles ſerrés. (Voyez SYSTEME.)

Cette diviſion du ſyſtême des Grecs par *tétracordes* ſemblables, comme nous diviſons le nôtre par Octaves ſemblablement diviſées, prouve, ce me ſemble, que ce ſyſtême n'avoit étoit produit par aucun ſentiment d'Harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus ſerrés les inflexions de voix que leur langue ſonore & harmonieuſe donnoit à leur récitation ſoutenue, & ſur-tout à celle de leur Poéſie, qui d'abord fut un véritable Chant; de ſorte que la Muſique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art ſéparé qu'après un long trait de tems. Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain qu'ils bornoient leurs diviſions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que les Répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie en leur ſyſtême & le nôtre qu'entre un *tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour baſe à leur ſyſtême, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *tétracorde* formoit pour eux un tout auſſi complet que le forme pour une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre ſyllabes pour ſolfier, au lieu que nous en avons ſept.

3. Parce que leurs *tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entiere indépendance reſpective,

4.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque Genre, & se pratiquoient dans le même Mode ; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

TETRADIAPASON. C'est le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle aussi Vingt-neuvième. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet Intervalle ; car leur système de Musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTEME.)

TÉTRATONON. C'est le nom Grec d'un Intervalle de quatre *Tons* qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-superflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'est le Poème, ou ce sont les paroles qu'on met en Musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, & l'on ne dit plus le *texte* chez les Musiciens ; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)

THÈ. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

THESIS. *f. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois le Tems fort ou frappé de la Mesure.

THO. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La dernière des Consonnances simples & directes dans l'ordre de leur génération, & la première des deux Consonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Consonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique ; mais elle prenoit seulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce*, parce que son Intervalle est toujours composé de deux Degrés ou de trois Sons diatoniques. A ne considérer les *Tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire, par leurs Degrés, on en trouve de quatre sortes ; deux Consonnantes & deux Dissonnantes.

Les Consonnantes sont : 1°. La *Tierce majeure* que les Grecs appelloient *Diton*, composée de deux *Tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport est de 4 à 5. 2°. La *Tierce mineure* appellée par les Grecs *Hémiditon*, & composée d'un *Ton* & demi, comme *mi sol*. Son rapport est de 5 à 6.

Les *Tierces* dissonnantes sont : 1°. La *tierce* diminuée, composée de deux semi-Tons majeurs, comme *si re* Bémol,

dont le rapport eſt de 125 à 144. 2°. La *tierce* ſuperflue, compoſée de deux *tons* & demi, comme *fa la* Dièſe : ſon rapport eſt de 96 a 125.

Ce dernier intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie; & voilà pourquoi l'Accord de Sixte-ſuperflue ne ſe renverſe pas.

Les *tierces* conſonnantes ſont l'ame de l'Harmonie, ſur-tout la *tierce* majeure, qui eſt ſonore & brillante : la *tierce* mineure eſt plus tendre & plus triſte ; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en eſt redoublé ; c'eſt-à-dire, qu'elle fait la Dixième. En général les *tierces* veulent être portées dans le haut ; dans le bas elles ſont ſourdes & peu harmonieuſes : c'eſt pourquoi jamais *Duo* de Baſſes n'a fait un bon effet.

Nos anciens Muſiciens avoient, ſur les *tierces*, des loix preſqu'auſſi ſévères que ſur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de ſuite, même d'eſpèces différentes, ſur-tout par mouvemens ſemblables. Aujourd'hui qu'on a généraliſé par les bonnes Loix du Mode les règles particulières des Accords, on fait ſans faute, par mouvemens ſemblables ou contraires, par Degrés conjoints ou disjoints, autant de *tierces* majeures ou mineures conſécutives que la Modulation en peut comporter, & l'on a des *Duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procèdent que par *tierces*.

Quoique la *tierce* entre dans la plûpart des Accords, elle ne donne ſon nom à aucun, ſi ce n'eſt à celui que quelques-uns appellent Accord de *tierce-quarte*, & que nous connoiſſons plus communément ſous le nom de Petite-Sixte. (Voyez ACCORD, SIXTE.)

TIERCE *de Picardie*. Les Muſiciens appellent ainſi, par plaiſanterie, la *tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau compoſé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur eſt plus harmonieux que le mineur, on ſe faiſoit autrefois une loi de finir toujours ſur ce premier ; mais cette finale, bien qu'harmonieuſe, avoit quelque choſe de niais & de malchantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours au-

jourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la Pièce, ſi ce n'eſt lorſqu'on veut paſſer du mineur au majeur: car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *tierce* majeure pour annoncer le ſecond.

Tierce de Picardie; parce que l'uſage de cette finale eſt reſté plus longtems dans la Muſique d'Egliſe, &, par conſéquent en Picardie, où il y a Muſique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Egliſes.

TIRADE. *ſ. f.* Lorſque deux Notes ſont ſéparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit cet Intervalle de toutes ſes Notes diatoniques, cela s'appelle une *tirade*. La *tirade* différe de la Fuſée, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la Fuſée ſont très-rapides, & ne ſont pas ſenſibles dans la Meſure, au lieu que ceux de la *tirade*, ayant une valeur ſenſible, peuvent être lents & même inégaux.

Les Anciens nommoient en Grec ἀγωγὴ, & en latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *tirade*; & ils en diſtinguoient de trois ſortes. 1°. Si les Sons ſe ſuivoient en montant, ils appelloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus*. 2°. S'ils ſe ſuivoient en deſcendant, c'étoit ἀνακάμπτουσα, *ductus revertens*. 3°. Que ſi, après avoir monté par Bémol, ils redeſcendoient par Béquarre, ou réciproquement; cela s'appelloit περιφερὴς, *ductus circumcurrens*. (Voyez EUTHIA ANACAMPTOS, PERIPHERES.)

On auroit Beaucoup à faire aujourd'hui que la Muſique eſt ſi travaillée, ſi l'on vouloit donner des noms à tous ſes différens paſſages.

TON. Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

1°. Il ſe prend d'abord pour un Intervalle qui caractériſe le ſyſtême & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y a deux ſortes de *Tons*; ſavoir le *Ton majeur*, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui réſulte de la différence de la Quarte à la Quinte; & le *Ton mineur*, dont le rapport eſt de 9 à 10, & qui réſulte de la différence la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur ſe trouvent également à la deuxième Quinte *re* commençant par *ut*: car la quantité dont ce *re* ſurpaſſe l'Octave du premier *ut* eſt juſtement dans le rapport de 8 à 9, & celle

dont ce même *re* eſt ſurpaſſé par *mi*, Tierce majeure de cette Octave, eſt dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *ton* le degré d'élévation que prennent les voix ou ſur lequel ſont montés les Inſtrumens, pour exécuter la muſique. C'eſt en ce ſens qu'on dit, dans un Concert, que le *ton* eſt trop haut ou trop bas. Dans les Egliſes, il y a le *ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a pour la Muſique, *ton* de Chapelle & *ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il eſt ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Inſtrument qui ſert à donner le *ton* de l'Accord à tout un Orcheſtre. Cet Inſtrument, que quelques-uns appellent auſſi Choriſte, eſt un ſifflet, qui, au moyen d'une eſpèce de piſton gradué, par lequel on allonge ou racourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même Son ſous la même diviſion. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puiſſe s'aſſurer d'un Son fixe qu'il ſoit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il exiſte de la Muſique, n'a-t-on jamais concerté deux fois ſur le même *ton*. M. Diderot a donné, dans ſes principes d'Acouſtique, les moyens de fixer le *ton* avec beaucoup plus de préciſion, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *ton* ſe prend pour une règle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *tonique*. (Voyez Tonique.)

Sur les *tons* des anciens, voyez Mode.

Comme notre Syſtême moderne eſt compoſé de douze Cordes ou ſons différens, chacun de ces Sons peut ſervir de fondement à un *ton*, c'eſt-à-dire, en être la Tonique. Ce ſont déja douze *tons*; & comme le Mode majeur & le Mode mineur ſont applicables à chaque *ton*, ce ſont vingt-quatre Modulations dont notre Muſique eſt ſuſceptible ſur ces douze *tons*. (Voyez Modulation.)

Ces *tons* diffèrent entr'eux par les divers degrés d'élévation entre le grave & l'aigu qu'occupent les toniques. Ils diffèrent encore par les diverſes altérations des Sons & des Intervalles, produites en chaque *ton* par le tempérament; de ſorte que, ſur un Clavecin bien d'accord,

ane oreille exercée reconnoît ſans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation ; & ces *tons* ſe reconnoiſſent également ſur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoiſſance vient du moins autant des diverſes modifications que chaque *ton* reçoit de l'Accord total, que du degré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une ſource de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diverſité & une énergie admirable dans l'expreſſion. De-là naît enfin la faculté d'exciter des ſentimens différens avec des Accords ſemblables frappés en différens *tons*. Faut-il du majeſtueux, du grave? LF *ut fa*, & les *tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant ? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *tons* majeurs par Dièſe. Faut-il du touchant, du tendre ? Prenez les *tons* mineurs par Bémol. C *ſol ut* mineur porte la tendreſſe dans l'ame ; F *ut fa* mineur va juſqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *ton*, chaque Mode, a ſon expreſſion propre qu'il faut ſavoir connoître, & c'eſt-là un des moyens qui rendent un habile Compoſiteur maître, en quelque manière, des affections de ceux qui l'écoutent : c'eſt une eſpèce d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'eſt pourtant de cette agréable & riche diverſité que M. Rameau voudroit priver la Muſique, en ramenant une égalité & une monotonie entière dans l'Harmonie de chaque Mode, par ſa règle du Tempérament ; règle déjà ſi ſouvent propoſée & abondonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en ſeroit plus parfaite. Il eſt certain, cependant, qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre ; & quand on ſuppoſeroit (ce qui n'eſt pas) que l'Harmonie en général en ſeroit plus pure ; cela dédomageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expreſſion ? (Voyez TEMPERAMENT.)

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Egliſe ont appellé le Plagal du Mode Mineur qui s'arrête & finit ſur la Dominante au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *ton du Quart* lui vient de

ce que telle eſt ſpécialement la Modulation du quatrième *ton* dans le Plain-Chant.

TONS DE L'ÉGLISE. Ce ſont des manières de Moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines régles admiſes dans toutes les Egliſes où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collateraux. on appelle *tons* authentiques ceux où la Tonique occupe, à-peu-près le plus bas Degré du Chant; mais ſi le Chant deſcend juſqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* eſt Plagal.

Les quatre *tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre ſelon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa ſol*. Ainſi le premier de ces *tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troiſième à l'Eolien (& non pas au Lydien, comme diſent les Symphoniaſtes), & le dernier aux Mixolydien. C'eſt Saint Miroclet Evêque de Milan, ou, ſelon d'autres, Saint Ambroiſe, qui vers l'an 370, choiſit ces quatre *tons* pour en compoſer le Chant de l'Egliſe de Milan; & c'eſt, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques, qui ont fait donner à ces quatre *tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Diſdiapaſon ou les quinze Cordes de l'ancien Syſtême, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *tons* qu'on appelle Plagaux, leſquels ayant les mêmes Diapaſons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Eolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'eſt de-là que les quatre *tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collateral ou ſupplement; de ſorte qu'après le premier *ton*, qui eſt Authentique, vient le ſecond *ton*, qui eſt ſon Plagal; le troiſième Authentique, le quatrième Plagal; & ainſi de ſuite. Ce qui fait que les Modes ou *tons* Authentiques s'appellent auſſi impairs, & les Plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *tons*.

Le discernement des *tons* Authentiques ou Plagaux est indispensable à celui qui donne le *ton* du Chœur ; car si le Chant est dans un *ton* Plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *Medium* de la Voix ; & si le *ton* est Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation, on expose les Voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *tons* qu'on appelle *Mixtes*, c'est-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui sont en partie principaux & en partie collatéraux ; on les appelle aussi *tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral de la dénomination du *ton* se prend de celui des deux qui domine, ou qui se fait sentir le plus, sur-tout à la fin de la Pièce.

Quelquefois on fait dans un *ton* des transpositions à la Quinte : ainsi au lieu de *re* dans le premier *ton*, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa* ; & ainsi de suite. Mais si l'ordre & la modulation ne changent pas, le Ton ne change pas non plus, quoique pour la commodité des Voix la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le Chantre ou l'Organiste qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *tons* à celle d'une seule Voix, les Organistes ont cherché les *tons* de la Musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton.....	*Re* mineur.
Second Ton.....	*Sol* mineur.
Troisième Ton.....	*La* mineur ou *sol*.
Quatrième Ton.....	*La* mineur, finissant sur la Dominante.
Cinquième Ton.....	*Ut* majeur ou *Re*.
Sixième Ton.....	*Fa* majeur.
Septième Ton.....	*Re* majeur.
Huitième Ton.....	*Sol* majeur, en faisant sentir le Ton d'*Ut*.

On auroit pû réduire ces huit *tons* encore à une moin-

dre étendue en mettant à l'Uniſſon la plus haute Note de chaque *ton*, ou, ſi l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de plain-Chant, *Dominante*: mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *tons* ainſi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Tranſpoſitions plus difficiles & moins harmonieuſes que celles qui ſont en uſage.

Au reſte, les *tons de l'Egliſe* ne ſont point aſſervis aux loix des *tons* de la Muſique; il n'y eſt pas queſtion de Médiante ni de Note ſenſible, le Mode y eſt peu déterminé, & on y laiſſe les ſemi-Tons où ils ſe trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle; pourvû ſeulement qu'ils ne produiſent ni Triton ni Fauſſe-Quinte ſur la Tonique.

TONIQUE. *ſ. f.* Nom de la Corde principale ſur laquelle le Ton eſt établi. Tous les Airs finiſſent communément par cette Note, ſur-tout à la Baſſe. C'eſt l'eſpéce de Tierce que porte la *tonique*, qui détermine le Mode. Ainſi l'on peut compoſer dans les deux Modes ſur la même *tonique*. Enfin, les muſiciens reconnoiſſent cette propriété dans la *tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureuſement qu'à elle ſeule. Lorſqu'on frappe cet Accord ſur une autre Note, ou quelque Diſſonnance eſt ſous-entendue, ou cette Note devient *tonique* pour le moment.

Par la méthode des Tranſpoſitions, la *tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANPOSITION, CLEFS TRANPOSÉES.)

Tonique eſt auſſi le nom donné par Ariſtoxène à l'une des trois eſpèces de Genre Chromatique dont il explique les diviſions, & qui eſt le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux ſemi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique eſt quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note, *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS, & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit ſouvent dans les parties de Symphonie d'un Concerto, après cet autre mot *Seul*, ou *Solo*, qui marque un Récit. Le mot *tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orcheſtre.

TRAIT, Terme de Plain-Chant, marquant la Pſal-

modie d'un Pſeaume ou de quelques verſets de Pſeaume, trainée ou allongée ſur un Air lugubre qu'on ſubſtitue en quelques occaſions aux Chants joyeux de l'*Alleluya* & des Proſes. Le Chant des *Traits* doit être compoſé dans le ſecond ou dans le huitieme Ton ; les autres n'y ſont pas propres.

TRAIT, *tractus*, eſt auſſi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION. *ſ. f.* C'eſt, dans le Chant, une maniére d'adoucir le ſaut d'un Intervalle disjoint en inſérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle.

La *Tranſition* eſt proprement une Tirade non notée ; quelquefois auſſi elle n'eſt qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit ſeulement de rendre plus doux le paſſage d'un Degré diatonique. Ainſi, pour paſſer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Tranſition* ſe prend ſur l'*ut*.

Tranſition, dans l'Harmonie, eſt une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une maniére ſenſible, régulière, & quelquefois par des intermédiaires. Ainſi, dans le Genre Diatonique, quand la Baſſe marche de maniére à exiger, dans les Parties, le paſſage d'un ſemi-Ton mineur, c'eſt une *tranſition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que ſi l'on paſſe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septiéme diminuée, c'eſt une *tranſition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'eſt, dans nos vieilles Muſiques, le tranſport de la ſignification d'un Point à une Note ſéparée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANPOSER. *v. a. & n.* Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

On *tranſpoſe* en exécutant, lorſqu'on tranſpoſe une Piéce de Muſique dans un autre ton que celui où elle eſt écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *tranſpoſe* en écrivant, lorſqu'on note une Piéce de Muſique dans un autre Ton que celui où elle a été compoſée. Ce qui oblige non-ſeulement à changer la poſition de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment ſelon les régles preſcrites à l'article *Clef tranſpoſée*.

Enfin l'on *tranſpoſe* en ſolfiant, lorſque, ſans avoir égard au nom naturel des Notes, on leur en donne de relatifs

au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un Air ou une Pièce de Muſique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Muſique, Compoſer en tel ou tel Ton, n'eſt autre choſe que fixer ſur telle ou telle Tonique, celui des deux Modes qu'on a choiſi. Mais comme l'ordre des Sons ne ſe trouve pas naturellement diſpoſé ſur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièſes ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui tranſporte les deux ſemi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSE'E.)

Quand on veut donc tranſpoſer dans un Ton un Air compoſé dans un autre, il s'agit premièrement d'en élever ou abaiſſer la Tonique & toutes les Notes d'un ou pluſieurs Degrés, ſelon le Ton que l'on a choiſi, puis d'armer la Clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau Ton. Tout cela eſt égal pour les Voix : car en appellant toujours *ut* la Tonique du Mode majeur & *la* celle du Mode mineur, elles ſuivent toutes les affections du Mode, ſans même y ſonger. (Voyez SOLFIER.) Mais ce n'eſt pas pour un Symphoniſte une attention légère de jouer dans un Ton ce qui eſt noté dans un autre ; car, quoiqu'il ſe guide par les Notes qu'il a ſous les yeux, il faut que ſes doigts en ſonnent de toutes différentes, & qu'il les altère tout différemment ſelon la différente manière dont la Clef doit être armée pour le Ton noté, & pour le Ton tranſpoſé, de ſorte que ſouvent il doit faire des Dièſes où il voit des bémols, & *vice verſâ*, &c.

C'eſt, ce me ſemble, un grand avantage du ſyſtême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Muſique notée également propre à tous les Tons en changeant une ſeule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on tranſpoſe, les Inſtrumens qui exécutent n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note, ſans jamais avoir l'embarras de la *Tranſpoſition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER. *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de Diminutions,

tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus posément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *treizième*, parce qu'il est formé de douze degrés diatoniques, c'est-à-dire de treize Sons.

TREMBLEMENT. *s. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *trillo*, & qu'on désigne plus souvent en François par le mot *Cadence*. (Voyez CADENCE.)

On employoit aussi jadis le terme de *tremblement*, en Italien *tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des Instruments à Archet, de battre plusieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE. *s. f.* Ce terme en Musique a deux sens différens. Dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'Accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, & qui est composé d'un Son fondamental, de sa Tierce majeure & de sa Quinte.

Triade, parce qu'elle est composée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, & qu'elle est la source de toute Harmonie.

TRIHEMITON. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient aussi quelquefois *Hémiditon*. (Voyez HEMI ou SEMI.)

TRILL ou tremblement. (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes consécutifs; savoir, le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome composé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

Trio. En Italien *terzetto*. Musique à trois Parties principales ou récitantes. Cette espèce de Composition passe pour la plus excellente, & doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les regles générales du Contre-Point, il y en a pour le *trio* de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les

Harmonies. Ces règles découlent toutes de ce principe, que, l'Accord parfait étant composé de trois Sons différens, il faut dans chaque accord, pour remplir l'Harmonie, distribuer ces trois Sons, autant qu'il se peut, aux trois Parties du *Trio*. A l'égard des Dissonnances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord est composé de plus de trois Sons; c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, & de bien choisir, outre la Dissonnance, les Sons qui doivent par préférence l'accompagner.

De-là, ces diverses règles, de ne passer aucun Accord sans y faire entendre la Tierce ou la Sixte; par conséquent d'éviter de frapper à la fois la Quinte & l'Octave ou la Quarte & la Quinte; de ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes Parties; d'éviter la Quarte autant qu'il se peut : car toutes les parties d'un *trio*, prises deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le Principe.

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, & qu'on n'entendit jamais *trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *trio* rigoureux est un mauvais genre de Musique. Aussi ces règles si sévères sont-elles depuis long-tems abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Musique qui ne Chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coûtée à composer.

On doit se rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent seulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages. De sorte qu'une Musique à quatre ou cinq Parties, peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des Accords que des Chants, non contens des difficultés du *trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-trio*, dont les Parties sont doublées, & toutes

obligées ; ils ont un *Double-trio* du ſieur Duché, qui paſſe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

TRIPLE. *adj.* Genre de meſure dans laquelle les Meſures, les Tems, ou les aliquotes des Tems, ſe diviſent en trois parties égales.

On peut réduire à deux claſſes générales ce nombre infini de Meſures *triples* dont Bononcini, Lorenzo, & Broſſard après eux, ont ſurchargé, l'un ſon *Muſico pratico*, l'autre ſes *Alberi Muſicali*, & le troiſième ſon Dictionnaire. Ces deux Claſſes ſont la Meſure ternaire ou à trois Tems, & la Meſure binaire dont les Tems ſont diviſés en raiſon ſous-triple.

Nos anciens Muſiciens regardoient la Meſure à trois Tems comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cauſe de cela, le nom de *Mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Tems*, *Prolation*, les différens ſignes dont ils ſe ſervoient pour indiquer ces Meſures ſelon les diverſes valeurs des Notes qui les rempliſſoient ; mais quelles que fuſſent ces Notes, dès que la Meſure étoit *triple* ou parfaite, il y avoit toujours une eſpèce de Note, qui, même ſans Point, rempliſſoit exactement une Meſure, & ſe ſubdiviſoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Tems. Ainſi dans la *triple parfaite*, la Brève ou Quarrée valoit, non deux, mais trois ſemi-Brèves ou Rondes ; & ainſi des autres eſpèces de Meſure *triples*. Il y avoit pourtant un cas d'exception ; c'étoit lorſque cette Brève étoit immédiatement précédée ou ſuivie d'une ſemi-breve ; car alors les deux enſemble ne faiſant qu'une Meſure juſte, dont la ſemi-Brève valoit un Tems, c'étoit une néceſſité que la Brève n'en valût que deux ; & ainſi des autres Meſures.

C'eſt ainſi que ſe formoient les Tems de la Meſure *triple* : mais quant aux ſubdiviſions de ces mêmes Tems, elles ſe faiſoient toujours ſelon la raiſon ſous-double, & je ne connois point d'ancienne Muſique où les Tems ſoient diviſés en raiſon *ſous-triple*.

Les Modernes ont auſſi pluſieurs Meſures à trois Tems, de différentes valeurs, dont la plus ſimple ſe marque par un trois, & ſe remplit d'une Blanche pointée, faiſant une Noire pour chaque Tems. Toutes les autres ſont des Meſures appellées doubles, à cauſe que leur ſigne eſt compoſé de deux Chiffres. (Voyez MESURE.)

La seconde espèce de *triple* est celle qui se rapporte non au nombre des Tems de la Mesure, mais à la division de chaque Tems en raison *sous-triple*. Cette Mesure est, comme je viens de le dire, de Moderne invention & se subdivise en deux espèces, Mesure à deux Tems & Mesure à trois Tems, dont celles-ci peuvent être considérées comme des Mesures doublement *triples*; savoir 1°. par les trois tems de la Mesure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Tems. Les *triples* de cette derniere espèce s'expriment toutes en Mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Mesures *triples* en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus guère usitées.

I. *Triples* de la première espèce ; c'est-à-dire, dont la Mesure est à trois Tems, & chaque Tems divisé en raison sous-double.

	*3	3	3	3	*3
*3.	1	2	4	8	16

II. *Triples* de la deuxième espèce ; c'est-à-dire, dont la Mesure est à deux Tems, & chaque Tems divisé en raison *sous-triple*.

*6	6	6	12	*12
2	4	8	8	16

Ces deux dernières Mesures se battent à quatre Tems.

III. *Triples* composées ; c'est-à-dire, dont la Mesure est à trois Tems, & chaque Tems encore divisé en trois parties égales.

*9	9	*9
4	8	16

Toutes ces Mesures *triples* se réduisent encore plus simplement à trois espèces, en ne comptant pour telles que celles qui se battent en trois Tems ; savoir, la *triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Tems, & se marque ainsi $\frac{3}{1}$.

La *triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems, & se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Mesure, & se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la Planche B des exemples de ces diverses Mesures *triples*.

TRIPLÉ. *adj.* Un Intervalle *triplé* est celui qui est porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'est le nom que l'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE. *f. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les Anciens, la troisième Corde du Tétracorde, c'est-à-dire, la seconde en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *trites*; mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les deux graves, voyez PARHYPATE.

Ainsi il y avoit *trite* Hyperboléon, *trite* Diézeugménon, & *trite* Synnéménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Boëce dit que, le Système n'étant encore composé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *trite* à la cinquième Corde qu'on appelloit aussi *paramèse*; c'est-à-dire, à la seconde Corde en montant du Tétracorde: mais que, Lychaon Samien ayant inséré une nouvelle Corde entre la Sixième ou *Paranete* & la *trite*, celle-ci garda le seul nom de *trite* & perdit celui de *Paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'est pas-là tout-à-fait ce que dit Boëce; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle dissonnant composé de trois tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte-superflue*. (Voyez QUARTE.) Cet Intervalle est égal, sur le Clavier, à celui de la fausse-Quinte: cependant les rapports numériques n'en sont point égaux, celui du *triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *triton* n'a plus qu'un *ton* majeur, au lieu de deux semi-Tons majeurs qu'à la fausse-Quinte. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus considérable différence de la Fausse-Quinte & du *triton* est que celui-ci est une Dissonnance majeure, que les Parties sauvent, en s'éloignant; & l'autre une dissonnance mineure, que les Parties sauvent, en s'approchant.

L'Accord du *triton* n'eſt qu'un renverſement de l'Accord ſenſible dont la Diſſonnance eſt portée à la Baſſe. D'où il ſuit que cet Accord ne doit ſe placer que ſur la quatrième Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & ſe ſauver de la Sixte. (Voyez SAUVER.)

TYMBRE. On appelle ainſi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il eſt aigre ou doux, ſourd ou éclatant, ſec ou moelleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth; les Sons éclatans ſont ſujets à l'aigreur, comme ceux de la Vielle ou du Haut-bois. Il y a même des Inſtrumens, tel que le Clavecin, qui ſont à la fois ſourds & aigres; & c'eſt le plus mauvais *tymbre*. Le beau *tymbre* eſt celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel eſt le *tymbre* du Violon. (Voyez SON.)

V.

V. Cette lettre majuſcule ſert à indiquer les parties du Violon ; & quand elle eſt double VV, elle marque que le premier & le ſecond ſont à l'Uniſſon.

VALEUR DES NOTES. Outre la poſition des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems, c'eſt-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'eſt à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur des Notes* que la quantité des ſyllabes ; ce qui ſeul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Muſique purement inſtrumentale. Cependant le P. Merſenne qui avoit lu les ouvrages de Muris, aſſure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus l'examen des manuſcrits du quatorzième ſiécle, qui ſont à la Bibliothéque du Roi, ne porte point à juger que les diverſes figures de Notes qu'on y trouve fuſſent de ſi nouvelle inſtitution. Enfin, c'eſt une choſe difficile à croire, que durant trois cents ans & plus, qui ſe ſont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris, la Muſique ait été totalement privée du Rhythme & de la Meſure, qui en font l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain que les différentes *Valeurs des Notes* ſont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq ſortes de figures, ſans compter la Ligature & le Point. Ces cinq ſont, la Maxime, la Longue, la Brève, la ſemi-Brève, & la Minime. (*Pl.* D. *Fig.* 8.) Toutes ces différentes Notes ſont noires dans le manuſcrit de Guillaume de Machault ; ce n'eſt que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'eſt aviſé de les faire blanches, & ajoûtant de nouvelles Notes, de diſtinguer les *Valeurs*, par la couleur auſſi-bien que par la figure.

Les Notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la Maxime valoit

deux Longues, ou la Longue deux Brèves ; quelquefois elle en valoit trois : cela dépendoit du Mode ; (voyez MODE) : il en étoit de même de la Brève, par rapport à la semi-Brève, & cela dépendoit du Tems ; (voyez TEMS) : de même enfin de la semi-Brève, par rapport à la Minime ; & cela dépendoit de la prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc Longue double, Longue parfaite, Longue imparfaite, Brève parfaite, Brève altérée, semi-Brève majeure, & semi-Brève mineure : sept différentes *valeurs* auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la Maxime ni la Minime, Notes de plus moderne invention. (*voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beaucoup d'autres manières de modifier les différentes *valeurs de* ces *Notes*, par le Point, par la Ligature, & par la position de la Queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.)

Les figures qu'on ajoûta dans la suite à ces cinq ou six premières, furent la Noire, la Croche, la double-Croche, la triple & même la quadruple-Croche ; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les Mesures par des Barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient plusieurs mesures ; comme la Maxime, qui en valoit huit ; la Longue, qui en valoit quatre ; & la Brève ou quarrée, qui en valoit deux.

La semi-Brève ou Ronde, qui vaut une Mesure entière, est la plus longue *valeur de Notes* demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les *valeurs* de toutes les autres Notes : & comme la Mesure binaire, qui avoit passé longtems pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & servit de base à toutes les autres Mesures ; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite ; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux seulement ; la Blanche deux Noires, la Noires deux Croches, & ainsi de suite jusqu'à la quadruple-Croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, & indiquée par le chiffre 3 placé ou au-dessus ou au dessous des Notes. (Voyez Pl. F. Fig. 8 & 9 les valeurs & *les figures de toutes ces différentes espèces de Notes.*)

Les Ligatures furent auſſi abolies en même tems, du moins quant aux changemens qu'elles produiſoient dans les *Valeurs des Notes*. Les Queues, de quelque manière qu'elles fuſſent placées, n'eurent plus qu'un ſens fixe & toujours le même; & enfin la ſignification du Point fut auſſi toujours bornée à la moitié de la Note qui eſt immédiatement avant lui. Tel eſt l'état où les figures des Notes ont été miſes, quant à la *Valeur*, & où elles ſont actuellement. Les Silences équivalens ſont expliqués à l'article SILENCE.

L'Auteur de la Diſſertation ſur la Muſique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot NOTE, quelques-unes des raiſons qu'il allègue.

VARIATIONS. On entend ſous ce nom toutes les manières de broder & doubler un Air, ſoit par des Diminutions, ſoit par des paſſages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoiſſe le fond de l'Air que l'on appelle le *ſimple*, & il faut en même tems que le caractère de chaque *variation* ſoit marqué par des différences qui ſoutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphoniſtes font ſouvent des *Variations* impromptu ou ſuppoſées telles; mais plus ſouvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Eſpagne, ſont autant de *Variations* notées; on en trouve ſouvent auſſi dans les Chaconnes Françoiſes, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris eſt allé admirer, au Concert ſpirituel, les *Variations* des ſieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des ſieurs Guignon & Gaviniès, ſur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainſi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanſon à Couplets, qui roule ordinairement ſur des ſujets badins ou ſatyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poéme juſqu'au règne de Charlemagne: mais, ſelon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Baſſelin, Foulon de Vire en Normandie; & comme, pour danſer ſur ces Chants, on s'aſſembloit dans le Val de Vire, ils furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles*.

L'Air des *Vaudevilles* eſt communément peu Muſical,

Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reste on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Mesure. Le *Vaudeville* appartient exclusivement aux François, & ils en ont de très-piquans & de très-plaisants.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une Corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez Nœud.)

VIBRATION. *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers, mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du Son ; & ce Son est grave ou aigu, selon que les *Vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez Son.)

VICARIER. *v. n.* Mot familier par lequel les Musiciens d'Eglise expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou Corde à *jour* ; c'est, sur les Instrumens à manche, tels que la Viole ou le Violon, le Son qu'on tire de la Corde dans toute sa longueur, depuis le fillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes à vide* est non-seulement plus grave, mais plus résonnant & plus plein que quand on y pose quelque doigt ; ce qui vient de la molleſſe du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes à vide* pour ôter cette inégalité de Tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son Instrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF, *vivement*. En Italien *vivace* : ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé ; une exécution hardie pleine de feu.

VILLANELLE. *s. f.* Sorte de Danse rustique dont

l'Air doit être gai, marqué, d'une Mesure très-sensible. Le fond de cette Air est ordinairement un Couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE. *s. f.* C'est ainsi qu'on appelle, dans la Musique Italienne, cette partie de remplissage qu'on appelle, dans la musique Françoise, Quinte ou Taille; car les François doublent souvent cette Partie, c'est-à-dire, en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* sert à lier les Dessus aux Basses, & à remplir, d'une manière harmonieuse, le trop grand vide qui resteroit entre deux. C'est pourquoi la *Viole* est toujours nécessaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Basse à l'Octave, comme il arrive souvent dans la Musique Italienne.

VIOLON. Symphoniste qui joue du *Violon* dans un Orchestre. Les *violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Dessus; & seconds, qui jouent le second Dessus. Chacune des deux Parties a son chef ou guide qui s'appelle aussi le premier; savoir le premier des premiers, le premier des seconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle aussi *Premier Violon* tout court; il est le Chef de tout l'Orchestre: c'est lui qui donne l'accord, qui guide tous les Symphonistes, qui les remet quand ils manquent, & sur lequel ils doivent tous se régler.

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens Musiciens appelloient cette partie de Note, qu'on a depuis appellée la Queue. (QUEUE.)

VITE. En Italien *Presto*. Ce mot, à la tête d'un Air, indique le plus prompt de tous les mouvemens; & il n'a, après lui, que son superlatif *Prestissimo*, ou *Presto assai*, *très-Vîte*.

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON. *s. m.* Union de deux Sons qui sont au même Degré; dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, & également tendues, elles feront à l'*Unisson*. Mais il est faux de dire que deux Sons à

l'*Uniſſon* ſe confondent ſi parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puiſſe les diſtinguer : car ils peuvent différer de beaucoup quant au Timbre & quant au degré de force. Une Cloche peut être à l'*Uniſſon* d'une Corde de Guitarre, une Vielle à l'*Uniſſon* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'eſt pas un nombre, ni l'*Uniſſon* un Intervalle ; mais l'*Uniſſon* eſt à la ſérie des Intervalles, ce qu'eſt le zéro à la ſérie des nombres ; c'eſt le terme d'où ils partent, c'eſt le point de leur commencement.

Ce qui conſtitue l'*Uniſſon*, c'eſt l'égalité d'un nombre des vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a Intervalle entre les Sons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.

On s'eſt beaucoup tourmenté pour ſavoir ſi l'*Uniſſon* étoit une conſonnance. Ariſtote prétend que non, Muris aſſure que ſi, & le P. Merſenne ſe range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Conſonnance*, je ne vois pas quelle diſpute il peut y avoir là-deſſus. Si l'on n'entend pas ce mot *Conſonnance* qu'une union de deux Sons agréable à l'oreille, l'*Uniſſon* ſera Conſonnance aſſurément ; mais ſi l'on y ajoûte de plus une différence du grave à l'aigu, il eſt clair qu'il ne le ſera pas.

Une queſtion plus importante, eſt de ſavoir quel eſt le plus agréable à l'oreille de l'*Uniſſon*, ou d'un Intervalle conſonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, préfèrent l'Accord des Conſonnances à l'identité de l'*Uniſſon* ; mais tous ceux qui, ſans habitude de l'Harmonie, n'ont, ſi j'oſe parler ainſi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire : l'*Uniſſon* ſeul leur plaît, ou tout au plus l'Octave ; tout autre Intervalle leur paroît diſcordant : d'où il s'enſuivroit, ce me ſemble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conſéquent la meilleure, eſt à l'*Uniſſon*. (Voyez HARMONIE.)

C'eſt une obſervation connue de tous les Muſiciens, que celle du frémiſſement & de la réſonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Uniſſon* de la première, ou même à ſon Octave, ou même à l'Octave de ſa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le Son d'une Corde A met l'air en mouvement. Si une autre Corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque Corde n'est susceptible, dans un tems donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les vibrations, dont la Corde B est susceptible, sont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, & la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, sont coïncidentes avec les vibrations de cette Corde, & par conséquent augmenteront son mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible. Alors la Corde B rendra du Son ; car toute Corde sonore qui frémit, sonne, & ce son sera nécessairement à l'*Unisson* de celui de la Corde A.

Par la même raison l'Octave aiguë frémira & résonnera aussi, mais moins fortement que l'*Unisson* ; parce que la coïncidence des Vibrations, & par conséquent l'impulsion de l'air, y est moins fréquente de la moitié ; elle l'est encore moins dans la douzième ou quinte redoublée, & moins dans la Dix-septième ou tierce majeure triplée, dernière des Consonnances qui frémisse & résonne sensiblement & directement : car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux Cordes sont susceptibles en tems égal sont commensurables, on ne peut douter que le son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune ; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au-delà des quatre Accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste, (Voyez Consonnance.)

Il paroît, par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais résonner un autre qu'en vertu de quelque *Unisson* ; car un Son quelconque donne toujours l'*Unisson* de ses aliquotes ; mais comme il ne sauroit donner l'*Unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une Corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'ex-

périence dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition sur la portée vide du second Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la Partie du premier ; & ce même mot, écrit sur la portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la partie du Chant.

UNITÉ DE MELODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit : car l'attention partagée ne se repose nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a, dans la Musique, une *Unité* successive qui se rapporte au sujet, & par laquelle toutes les parties, bien liées, composent un seul tout, dont on apperçoit l'ensemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus simultanée, & d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la Musique & la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos Pseaumes à quatre Parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuse ; & les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner. Mais à peine en ai-je écouté la suite, pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu ; bientôt il me lasse, & je suis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Musique moderne, quoique l'Harmonie en soit moins vigoureuse ; & je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux Musiques dont l'une n'est seulement qu'une suite d'Accords, & l'autre est une suite de Chant. Or le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, & la jouissance des sens est toujours courte, la satiété & l'ennui la suivent de près ; mais le plaisir de la Mélodie & du

Chant, eſt un plaiſir d'intérêt & de ſentiment qui parle au cœur, & que l'Artiſte peut toujours ſoutenir & renouveller à force de génie.

La Muſique doit donc néceſſairement chanter pour toucher, pour plaire, pour ſoutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Syſtêmes d'Accords & d'Harmonie, la Muſique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque Partie a ſon Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, ſe détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant: ſi toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert ſera tout à l'Uniſſon.

La manière, dont un inſtinct muſical, un certain ſentiment ſourd du génie, a levé cette difficulté ſans la voir, & en a même tiré avantage, eſt bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine: les diverſes Parties, ſans ſe confondre, concourent au même effet; &, quoique chacune d'elles paroiſſe avoir ſon chant propre, de toutes ces Parties réunies on n'entend ſortir qu'un ſeul & même Chant. C'eſt-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie*.

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce ſont nos Modes qui caractériſent nos Chants, & nos Modes ſont fondés ſur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le ſentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoûte à l'expreſſion du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compoſiteur eſt donc, relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le Mode n'eſt pas aſſez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choiſir & tourner ſes Accords de manière que le Son le plus ſaillant ſoit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux ſortir ſoit à la Baſſe. 3°. D'ajoûter à l'énergie de chaque paſſage par des Accords durs ſi l'expreſſion eſt dure, & doux ſi l'expreſſion eſt douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie. 5°. Enfin, de faire en ſorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le ſoutienne, le ſeconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Muſique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caractères tout différens, ſelon les diverſes manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vû qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Baſſe ne ſert qu'à déterminer le Chant. Un ſimple Intervalle n'eſt pas un Chant, il ne devient Chant que quand il a ſa place aſſignée dans le mode; & la baſſe, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant: de ſorte que ſi, par ce qui précede l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans ſa Modulation, je ſoutiens qu'il aura ſon effet ſans aucune baſſe: ainſi l'Harmonie n'agit, dans cette occaſion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'eſt purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expreſſions ſelon le lieu du Mode où il eſt employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne paſſe jamais d'une Partie à l'autre; au contraire, il y a ſouvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce paſſage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole ſoit toujours entendue. Il y a même des Harmonies ſavantes & bien ménagées, où la mélodie, ſans être dans aucune Partie, réſulte ſeulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl.* M. *Fig.* 7.) un exemple, qui, bien que groſſier, ſuffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pièces de Simphonie. Les hommes de génie en découvriront ſuffiſamment l'étendue & l'uſage, & leurs Ouvrages en inſtruiront les autres. Je concluds dont, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'en-ſuit: premiérement que toute Muſique qui ne chante point eſt ennuyeuſe, quelqu'Harmonie qu'elle puiſſe avoir: ſecondement, que toute Muſique où l'on diſtingue pluſieurs Chants ſimultanés eſt mauvaiſe, & qu'il en réſulte le même effet que

de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses Musiques où un Air sert d'Accompagnement à un autre Air.

C'est dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie, que les Italiens ont senti & suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi; c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux Musiques: & c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même: cet essai produisit le *Devin du Village*; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Françoise*. C'est aux Maîtres de l'Art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les règles qui en découlent.

UNIVOQUE. *adj.* Les Consonnances *Univoques* sont l'Octave & ses Répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL. *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal*; Musique *Vocale*.

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Musique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra sont assez bien faites; mais la* Vocale *est mauvaise*.

VOIX. *s. f.* La somme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *Voix*, & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des Sons qui la forment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez Son.)

Les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix*, ou, si l'on veut, ils considèrent la même *Voix* sous différentes faces.

1. Comme un simple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3. Dans le Chant, qui ajoûte à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une

nouvelle modification dans le Son & dans la ſubſtance même de la *Voix*; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole, puiſqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir, dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamations des Anciens*, d'où ces diviſions ſont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes ſortes de *voix*. Je me contenterai de tranſcrire ici ce qu'il dit de la *voix* chantante ou muſicale, la ſeule qui ſe rapporte à mon ſujet.

„ Les anciens Muſiciens ont établi, après Ariſtoxène: „ 1°. Que la *voix* de chant paſſe d'un degré d'élevation „ ou d'abaiſſement à un autre degré; c'eſt-à-dire, d'un „ Ton à l'autre, par ſaut, ſans parcourir l'Intervalle qui „ les ſépare: au lieu que celle du diſcours s'élève & s'a- „ baiſſe par un mouvement continu. 2°. Que la *voix* „ de Chant ſe ſoutient ſur le même Ton, conſidéré comme „ un point indiviſible; ce qui n'arrive pas dans la ſimple „ prononciation.

„ Cette marche par ſauts & avec des repos, eſt en effet „ celle de la *voix* de Chant: mais n'y a-t-il rien de plus „ dans le Chant? Il y a eu une Déclamation tragique qui „ admettoit le paſſage par ſaut d'un Ton à l'autre, & le „ repos ſur un Ton. On rémarque la même choſe dans „ certains Orateurs. Cependant cette Déclamation eſt „ encore différente de la *voix* de Chant.

„ M Dodart, qui joignoit à l'eſprit de diſcuſſion & de „ recherche la plus grande connoiſſance de la Phyſique, „ de l'Anatomie, & du jeu des parties du corps humain, „ avoit particulièrement porté ſon attention ſur les orga- „ nes de la *voix*. Il obſerve 1°. que tel homme, dont „ la *voix* de parole eſt déplaiſante, a le Chant très-agréa- „ ble, & au contraire: 2°. que ſi nous n'avons pas en- „ tendu chanter quelqu'un, quelque connoiſſance que „ nous ayons de ſa *voix* de parole, nous ne le reconnoî- „ trons pas à ſa *voix* de Chant.

„ M. Dodart, en continuant ſes recherches, décou- „ vrit que, dans la *voix* de Chant, il y a de plus que dans „ celle de la parole, un mouvement de tout le larynx; c'eſt- „ à-dire, de la partie de la trachée-artère qui forme „ comme un nouveau canal qui ſe termine à la glotte,

„ qui en enveloppe & soutient les muscles. La différence „ entre les deux *Voix* vient donc de celle qu'il y a entre „ le larynx assis & en repos sur ses attaches, dans la pa- „ role, & ce même larynx suspendu sur ses attaches, en „ action & mû par un balancement de haut en bas & de „ bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mou- „ vement des oiseaux qui planent, ou de poissons qui se „ soutiennent à la même place contre le fil de l'eau. „ Quoique les aîles des uns & les nageoires des autres „ paroissent immobiles à l'œil, elles font de continuelles „ vibrations ; mais si courtes & si promptes qu'elles sont „ imperceptibles.

„ Le balancement du larynx produit, dans la *Voix* de „ Chant, une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la „ simple parole. L'ondulation soutenue & modérée dans „ les belles *Voix* se fait trop sentir dans les *Voix* chevro- „ tantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas se con- „ fondre avec les Cadences & les Roulemens qui se font „ par des mouvemens très-prompts & très-délicats de „ l'ouverture de la glotte, & qui sont composés de l'In- „ tervalle d'un Ton ou d'un demi-Ton.

„ La *Voix*, soit du Chant, soit de la parole, vient „ toute entiere de la glotte pour le Son & pour le Ton ; „ mais l'ondulation vient entièrement du balancement „ de tout le larynx ; elle ne fait point partie de la *Voix*, „ mais elle en affecte la totalité.

„ Il résulte de ce qui vient d'être exposé, que la *Voix* de „ Chant consiste dans la marche par saut d'un Ton à un „ autre, dans le séjour sur les Tons, & dans cette on- „ dulation du larynx qui affecte la totalité & la substance „ même du Son ".

Quoique cette explication soit très-nette & très-philosophique, elle laisse, à mon avis, quelque chose à desirer, & ce caractère d'ondulation, donné par le balancement du larynx, à la *Voix* de Chant, ne me paroît pas lui être plus essentiel que la marche par sauts, & le séjour sur les Tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne sont pas par cette *Voix* des caractères spécifiques.

Car, premièrement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni sans

aucune eſpèce d'ondulation. Secondement, les Sons des Inſtrumens ne différent en aucune ſorte de ceux de la *voix* chantante, quant à leur nature de Sons muſicaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation. Troiſièmement, cette ondulation ſe forme dans le Ton & non dans le Tymbre; la preuve en eſt que, ſur le Violon & ſur d'autres Inſtrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement ſemblable au mouvement ſuppoſé du larynx, mais par un balancement du doigt ſur la Corde, laquelle, ainſi racourcie & ralongée alternativement & preſque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à meſure que le doigt ſe recule ou s'avance. Ainſi, l'ondulation, quoi qu'en diſe M. Dodart, ne conſiſte pas dans un balancement très-léger du même Son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voiſins, & quand les Sons ſont trop éloignés, & que les ſecouſſes alternatives ſont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penſerois que le vrai caractère diſtinctif de la *voix* de Chant eſt de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou ſentir l'Uniſſon, & de paſſer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commenſurables, au lieu que, dans la *voix* parlante, ou les Sons ne ſont pas aſſez ſoutenus, &, pour ainſi dire, aſſez uns pour pouvoir être appréciés, ou les Intervalles qui les ſéparent ne ſont point aſſez harmoniques, ni leurs rapports aſſez ſimples.

Les obſervations qu'a fait M. Dodart ſur les différences de la *voix* de parole, & de la *voix* de Chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car, comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuſes, dont les Accens ſont plus ou moins Muſicaux, on remarque auſſi, dans ces Langues, que les *voix* de parole & de Chant ſe rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainſi comme la Langue Italienne eſt plus Muſicale que la Françoiſe, la parole s'y éloigne moins du Chant; & il eſt plus aiſé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a entendu parler. Dans une Langue qui ſeroit toute harmonieuſe, comme étoit au commencement la Langue Grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de Chant ſeroit nulle; on n'auroit que

la même *Voix* pour parler & pour chanter ; peut-être eſt-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop, peut-être, ſur les différens genres de *Voix* ; je reviens à la *Voix* de Chant, & je m'y bornerai dans le reſte de cet article.

Chaque Individu a ſa *Voix* particulière qui ſe diſtingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un viſage ſe diſtingue d'un autre ; mais il y a auſſi de ces différences qui ſont communes à pluſieurs, & qui, formant autant d'Eſpèces de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère le plus général qui diſtingue les *voix*, n'eſt pas celui qui ſe tire de leur Tymbre ou de leur Volume ; mais du degré qu'occupe ce Volume dans le Syſtême général des Sons.

On diſtingue donc généralement les *voix* en deux Claſſes ; ſavoir, les *voix* aiguës & les *voix* graves. La différence commune des unes aux autres, eſt à-peu-près d'une Octave ; ce qui fait que les *voix* aiguës chantent réellement à l'Octave des *voix* graves, quand elles ſemblent chanter à l'Uniſſon.

Les *voix* graves ſont les plus ordinaires aux hommes faits ; les *voix* aiguës ſont celles des femmes : les Eunuques & les enfans ont auſſi à-peu-près le même Diapaſon de *voix* que les femmes ; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Caſtrati, qu'il n'y en a point d'eſpèce comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Tymbre. La *voix* des enfans a peu de conſiſtance & n'a point de bas ; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut ; & pour le Faucet, c'eſt le plus déſagréable de tous les Tymbres de la *voix* humaine : il ſuffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Deſſus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapaſons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a diviſées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Baſſe*, appartiennent aux *voix* graves, & la quatrième ſeulement, qu'on appelle *Deſſus*,

eſt aſſignée aux *voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui ſe préſentent.

I. Selon la portée des *voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixième majeure, en mettant deux Degrés d'Intervalle entre chaque eſpèce de *voix* & celle qui la ſuit, ce qui eſt toute la différence qu'on peut leur donner, le Syſtême général des *voix* humaines dans les deux ſexes, qu'on fait paſſer trois Octaves, ne devroit enfermer que deux Octaves & deux Tons. C'étoit en effet à cette étendue que ſe bornèrent les quatre Parties de la Muſique, long-tems après l'invention du Contre-Point, comme on le voit dans les Compoſitions du quatorzième ſiècle; où la même Clef, ſur quatre poſitions ſucceſſives de Ligne en Ligne, ſert pour la Baſſe, qu'ils appelloient *Tenor*; pour la Taille, qu'ils appelloient *Contratenor*; pour la Haute-Contre, qu'ils appelloient *Mottetus*; & pour le Deſſus, qu'ils appelloient *Triplum*. Cette diſtribution devoit rendre, à la vérité, la Compoſition plus difficile; mais en même-tems l'Harmonie plus ſerrée & plus agréable.

II. Pour pouſſer le Syſtème vocal à l'étendue de trois Octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit ſix Parties au lieu de quatre; & rien ne ſeroit plus naturel que cette diviſion, non par rapport à l'Harmonie, qui ne comporte pas tant de Sons différens; mais par rapport aux *voix*, qui ſont actuellement aſſez mal diſtribuées. En effet, pourquoi trois Parties dans les *voix* d'hommes, & une ſeulement dans les *voix* de femmes, ſi la totalité de celles-ci renferme une auſſi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on meſure l'Intervalle des Sons les plus aigus des *voix* féminines les plus aiguës, aux Sons les plus graves des *voix* féminines les plus graves: qu'on faſſe la même choſe pour les *voix* d'hommes; & non-ſeulement on n'y trouvera pas une différence ſuffiſante pour établir trois Parties d'un côté & une ſeule de l'autre; mais cette différence même, s'il y en a, ſe réduira à très-peu de choſe. Pour juger ſainement de cela, il ne faut pas ſe borner à l'examen des choſes telles qu'elles ſont; mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & conſidérer que l'uſage contribue beaucoup à former les Voix ſur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Baſſes, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Deſ-

ſus,

ſus, les *Voix* d'hommes prennent différens caractères, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un ſeul : mais en Italie où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Deſſus que de la *Voix* la plus aiguë, il ſe trouve parmi les femmes de très-belles *Voix* graves, qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très-belles *Voix* aiguës, qu'ils appellent *Soprani*; au contraire, en *Voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori* : de ſorte que, s'il n'y a qu'un caractère de *voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractêre de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, ſi généralement les Parties en ſont diſtribuées en Italie comme en France, c'eſt un uſage univerſel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs, n'admire-t-on pas en pluſieurs lieux, & ſingulièrement à Veniſe, de très-belles Muſiques à grand Chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles ?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige ſouvent d'en ſubdiviſer pluſieurs. C'eſt ainſi qu'on diviſe les Baſſes en Baſſe-Contres & Baſſe-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Deſſus en premiers & ſeconds : mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé ſur quelque principe. L'eſprit général des Compoſiteurs François eſt toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'eſt pour cela qu'on paroît aujourd'hui ſe borner aux Baſſes & Haute-Contres qui ſont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie ſi naturelle à l'homme qu'on appelle *Voix humaine* par excellence, elle eſt déjà bannie de nos Opéra, où l'on ne veut rien de naturel ; & par la même raiſon elle ne tardera pas à l'être de toute la Muſique Françoiſe.

On diſtingue les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes, dont les Sons ſont forts & bruyans ; des *Voix* douces, dont les Sons ſont doux & flûtés ; de grandes *Voix*, qui ont beaucoup d'étendue ; de belles *Voix*, dont les Sons ſont pleins, juſtes & harmonieux. Il y a auſſi les contraires de tout cela : il y a des *Voix* dures & peſantes ; il y a des *Voix* flexibles & légères ; il y en a dont les Sons ſont inégalement diſtribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas ; il y a auſſi des *Voix* égales,

qui font ſentir le même Tymbre dans toute leur étendue. C'eſt au Compoſiteur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que ſon caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au Théâtre un Opéra, c'eſt toujours de nouvelle Muſique, les Compoſiteurs ont toujours grand ſoin d'approprier tous les rôles aux *voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Muſique dure des ſiècles, il faut que chaque rôle ſerve toujours à toutes les *voix* de même eſpèce, & c'eſt peut-être une des raiſons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *voix* la plus étendue, la plus fléxible, la plus douce, la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroît avoir été celle du Chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin dans le ſiècle dernier; chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les ſouverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant ſa vie, & dont toutes les Muſes d'Italie célebrèrent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Muſicien célèbre reſpirent le raviſſement, l'enthouſiaſme; & l'accord de tous ſes contemporains montre qu'un talent ſi parfait & ſi rare étoit même au-deſſus de l'envie. Rien, diſent-ils, ne peut exprimer l'éclat de ſa *voix* ni les graces de ſon Chant; il avoit, au plus haut degré, tous les caractères de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre à ſa volonté, & les cœurs ſe fondoient à ſon pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faiſoit de ſa *voix*, je n'en citerai qu'un ſeul. Il montoit & redeſcendoit tout d'une haleine deux Octaves pleines par un Tril continuel marqué ſur tous les Degrés chromatiques avec tant de juſteſſe, quoique ſans Accompagnement, que ſi l'on venoit à frapper bruſquement cet Accompagnement ſous la Note où il ſe trouvoit, ſoit Bémol, ſoit Dièſe, on ſentoit à l'inſtant l'Accord d'une juſteſſe à ſurprendre tous les Auditeurs.

On appelle encore *voix* les parties vocales & récitantes pour leſquelles une Pièce de Muſique eſt compoſée; ainſi l'on dit un Motet à *voix* ſeule, au lieu de dire un Motet en récit; une Cantate à deux *voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties, &c. (Voyez Duo, Trio, &c.)

VOLTE. *ſ. f.* Sorte d'Air à trois Tems propre à une Danſe de même nom, laquelle eſt compoſée de beaucoup de tours & retours, d'où lui eſt venu le nom de *volte*. Cette Danſe étoit une eſpèce de Gaillarde, & n'eſt plus en uſage depuis longtems.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix eſt l'étendue ou l'Intervalle qui eſt entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *volume* des Voix les plus ordinaires eſt d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes Voix ne paſſent guères les deux Octaves en Sons bien juſtes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de Chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La première des ſix ſyllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des Tranſpoſitions, on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde, lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do*.

Z.

ZA. Syllabe par laquelle on diſtingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laiſſe le nom de *Si*.

FIN.

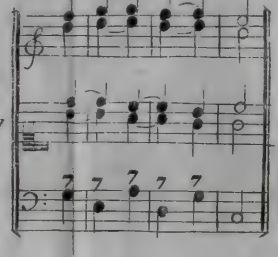
ERRATA.

N. B. Les Fautes d'impreſſion ſont inévitables dans un Livre comme celui-ci, imprimé loin des yeux de l'Auteur, & ſur une matiere que les Correcteurs ne ſont pas obligés d'entendre. Cependant un Dictionnaire de Science, ou d'Art, fait pour être ſouvent repris & feuilleté, eſt la ſorte de Livre où l'exactitude importe le plus. Si ceux qui voudront conſulter quelquefois celui-ci ne commencent par faire les corrections indiquées par l'Errata, qu'ils ne s'en prennent enſuite qu'à eux-mêmes s'ils trouvent ſouvent des contre-ſens, & même des articles inintelligibles.

PAGE 29, *ligne* 20, *après le mot* PASSEPIED, *ajoûtez*, &c.
Page 33, *ligne* 6, nom, *liſez*, nome.
Page 97, *ligne* 4, de meilleurs, *liſez*, des meilleurs.
Page 98, *ligne* 2, *en remontant*, parfaite, & l'interrompue, *tranſportez la virgule après le dernier mot.*
Page 229, *ligne* 10, *en remontant*, donc, *liſez*, dont.
Page 322, *ligne* 21, n'étant, *liſez*, n'étoit.
Page 335, *ligne* 3 en remontant, $\frac{1}{8}$, *liſez* $\frac{1}{5}$.
Page 344, *ligne* 4, partie, *liſez*, parti.
Page 371, *ligne* 9, & leur accent, *tranſportez la virgule après accent*
Page 372, *ligne* 4, eſt, *liſez*, en.
Page 375, *ligne* 22, pour enrichir, *liſez*, pour en enrichir.
Page 379, *ligne* 14, *en remontant*, à celle qui, *ôtez* à.
Planche F, à l'air noté en chiffres, *derniere ligne*, à la Baſſe, ſeptieme meſure, 8; *liſez*, 4.
Planche L, *Fig.* 5, ſeconde Portée, *ajoutez* un diéſe à la derniere note.

Cadence parfaite évitée.

Fig. 1



Cadence interrompue évitée.

Fig. 2

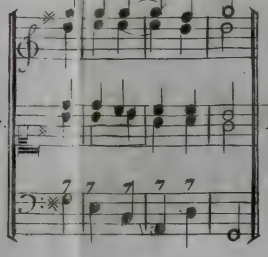
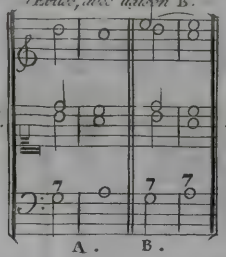


Fig. 3.

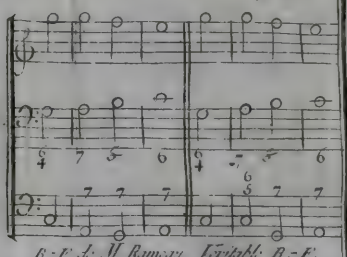
Cadence remplie
Plongé sans liaison A.
Evitée, avec liaison B.



A. B.

Renversement de la Sixte ajoutée.

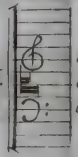
Fig. 4



B-F. de M. Rameau. Véritable B-F.

Clavier.

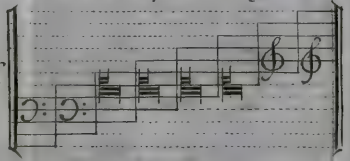
Fig. 5.



Clef de Sol, ou de G, re. sol.
Clef d'ut ou de C, sol ut.
Clef de fa, ou d'F, ut fa

Positions et raports des Clefs.

Fig. 6.



Notes ascendantes de tierce en tierce.

Fig. 7.

Notes à l'unisson.

Fig. 8.

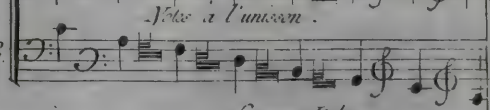
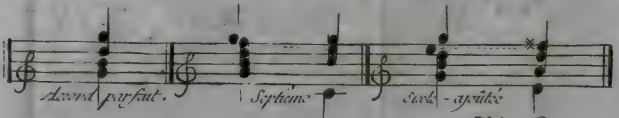


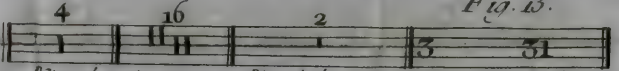
Fig. 9.



Accord parfait. Septieme. Sixte ajoutée

Fig. 13.

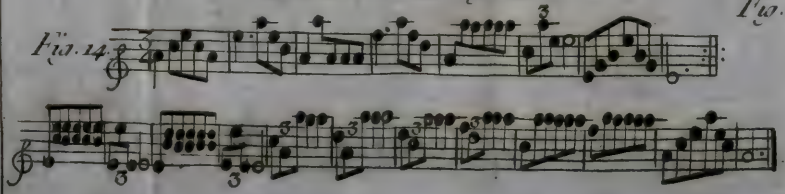
Fig. 12



Batons de quatre mesures. Batons de deux mesures. Trente une mesures à compter.

Carrillon consonant à 2. à l'imbrc

Fig. 14



Gamme Françoise.

Fig. 11.

E	si	mi
D	la	re
C	sol	ut
B	fa	si
A	mi	la
G	re	sol
F	ut	fa

Gamme Italienne.

Fig. 10.

	bequarre	naturel	bemol
cc	la	mi	
dd	sol	re	la
ee	fa	ut	sol
bb	mi		
aa	re	la	fa
gg	ut	sol	mi
ff		fa	re
ee	la	mi	ut
dd	sol	re	la
cc	fa	ut	sol
bb	mi		fa
aa	re	la	mi
gg	ut	sol	re
ff		fa	ut
ee	la	mi	
dd	sol	re	
cc	fa	ut	
bb	mi		
aa	re		
gg	ut		

Fig. 1.

Deux tems. — à deux tems.
Deux – quatre. — à deux tems.
Six – quatre. — à deux tems.
Trois – huit. — à un tems ou à trois.
Six – huit. — à deux tems.
Six – Seize. — à deux tems.
Trois tems. — à trois tems.
Trois – deux. — à trois tems.
Neuf – quatre. — à trois tems.
Neuf – huit. — à trois tems.
Trois – quatre. — à trois tems.
Trois – Seize. — à un tems.
Quatre – tems. — à quatre tems.
Douze – quatre. — à quatre tems.
Douze – huit. — à quatre tems.
Douze – Seize. — à quatre tems.

Fig. x

Exemple d'une mesure Sesqui – altére, à deux tems inégaux.

Fig. 2.

Anciens Caractéres de quantité.

Mode majeur parfait. Mode mai. imparfait. Mode mineur parfait. Mode mi^r. imparfait. Prolation majeure parfaite. Id imparfaite. Prolation mineure parfaite. Idem, imparfaite.

Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5. Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11. Fig. 12.

Table de toutes les modulations immédiates. — Transitions de Basse-fondamentale pour tous les changemens de Ton

Fig. 6

En sortant du Mode Majeur.

Fig. 8.

En sortant du Mode Mineur.

Fig. 7.

A. B. C. D. E. F. G. H. I. K.

En sortant du Mode Majeur. — En sortant du Mode Mineur.

Arrémens du Chant François.

Fig. 13.

Accent. Cadence pleine. Cadence brisée. Coulé. Martellement. Flatté. Port de voix. Port de voix fait.

Effet.

Ton de La

Majeur.

- Dominante .. A.
- Sixiéme note.. B.
- Médiante..... C.
- Sous dominante D.
- Seconde note.. E.

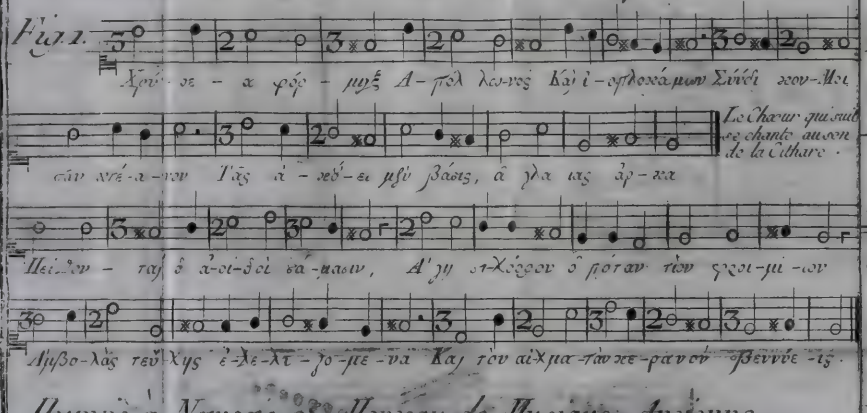
Ton de La

Mineur.

- Médiante..... F.
- Dominante .... G.
- Sous dominante H.
- Sixiéme note ... I.
- Idem..... K.

Ode de Pindare P.r Morceau de Musique Ancienne.

Fig. 1.



Hymne à Nemesis, 2.e Morceau de Musique Ancienne.

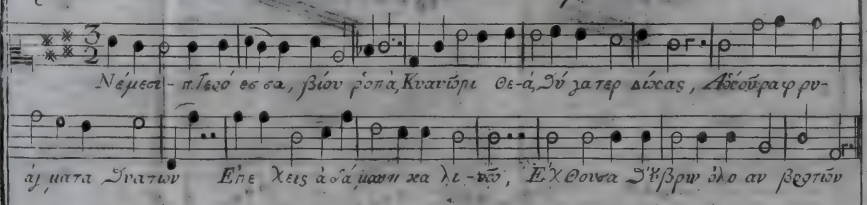


Fig. 3. Marche des Mousquetaires du Roi de France.

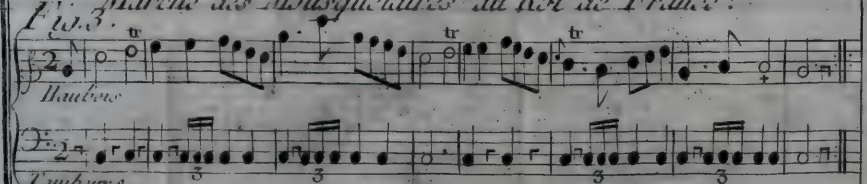
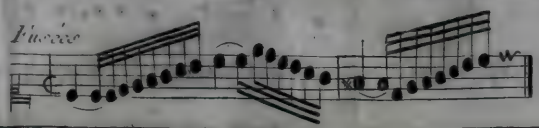


Fig. 4.



TABLE

De tous les intervalles simples, praticables dans la Musique.

Fig. 2.

Intervalle exprimé en Notes.	Nom de l'intervalle	Degrés qu'il contient	Valeur en tons et demi-tons		Rapport en nombres
Ut ♯ — re b	Seconde diminuée	1	0		375 — 384
Si — ut	Seconde mineure	1	1	Demi-Ton	15 — 16
Ut — re	Seconde majeure	1	1	Ton	8 — 9
Ut — re ♯	Seconde superflue	1	1½	Ton	64 — 75
Si — re b	Tierce diminuée	2	1	Ton	125 — 144
Mi — sol	Tierce mineure	2	1½	Ton	5 — 6
Ut — mi	Tierce majeure	2	2	Tons	4 — 5
Fa — la ♯	Tierce superflue	2	2½	Tons	96 — 125
Ut ♯ — fa	Quarte diminuée	3	2	T.	75 — 90
Ut — fa	Quarte juste	3	2½	T.	3 — 4
Ut — fa ♯	Quarte superflue dite Triton.	3	3	T.	32 — 45
Fa ♯ — ut	Quinte diminuée dite fausse quinte	4	3	T	45 — 64
Ut — sol	Quinte juste	4	3½	T	2 — 3
Ut — sol ♯	Quinte superflue	4	4	T	10 — 15
La ♯ — fa	Sixte diminuée	5	3½	T	128 — 192
Mi — ut	Sixte mineure	5	4	T	5 — 8
Sol — mi	Sixte majeure	5	4½	T	3 — 5
Re b — si	Sixte superflue	5	5	T	72 — 125
Re ♯ — ut	Septieme diminuée	6	4½	T	75 — 128
Mi — re	Septieme mineure	6	5	T	5 — 9
Ut — si	Septieme majeure	6	5½	T	8 — 15
Sol b — fa ♯	Septieme superflue	6	6	T	81 — 160
Ut — ut	Octave	7	6	T	1 — 2

Fig. 8.

Valeurs anciennes.

La Maxime vaut deux Longues.

La Longue deux Brèves

La Brève deux Semi-breves.

La Semi-Breve deux Minimes.

La Minime ne se divise point.

Silences Correspondans.

La Pause qui remplit trois espaces, vaut une Maxime.

Celle qui remplit seulement deux espaces, vaut une longue.

Celle qui ne remplit qu'un espace, vaut une Brève.

Celle qui tient par en haut, & ne remplit que la moitié d'un espace, vaut une Semi-Brève.

Celle qui tient par le bas, ne remplit que la moitié d'un espace, vaut une Minime.

Fig. 9.

Valeurs modernes.

une Ronde est égale à

deux Blanches

ou à quatre Noires

ou à 8. Croches.

ou à 16. Doubles croches.

ou à 32. Triples croches.

Silences correspondans.

Bâton valant 4 Mesures.

Bâton de 2. Mesures.

Pause Valant une mesure.

Demi-pause valant une Blanche.

Soupir valant une Noire.

Demi-Soupir Valant une Croche.

Quart de Soupir valant une double croche.

Demi-quart de Soupir valant une Triple-croche &c.

N.B. A l'Italienne = b. A l'Italienne.

Fig. 10.

A. Crochet. B. Double-Crochet.

Crochets. Effet.

Double-Crochet. Effet.

Fig. 12.

Exemple du Double-emploi.

Fig. 13.

Gamme toute dans le même ton à la faveur du Double-emploi.

Fig. 14.

Preuve de la Progression de la Basse ajoutée.

Fig. 11.

Double Canon renversé.

Dessus.

Taille.

Haute-contre.

Haute-contre.

Taille.

Dessus.

Basse.

Basse.

Autre Double Canon renversé.

Dessus.

Taille.

Haute-contre.

Haute-contre.

Taille.

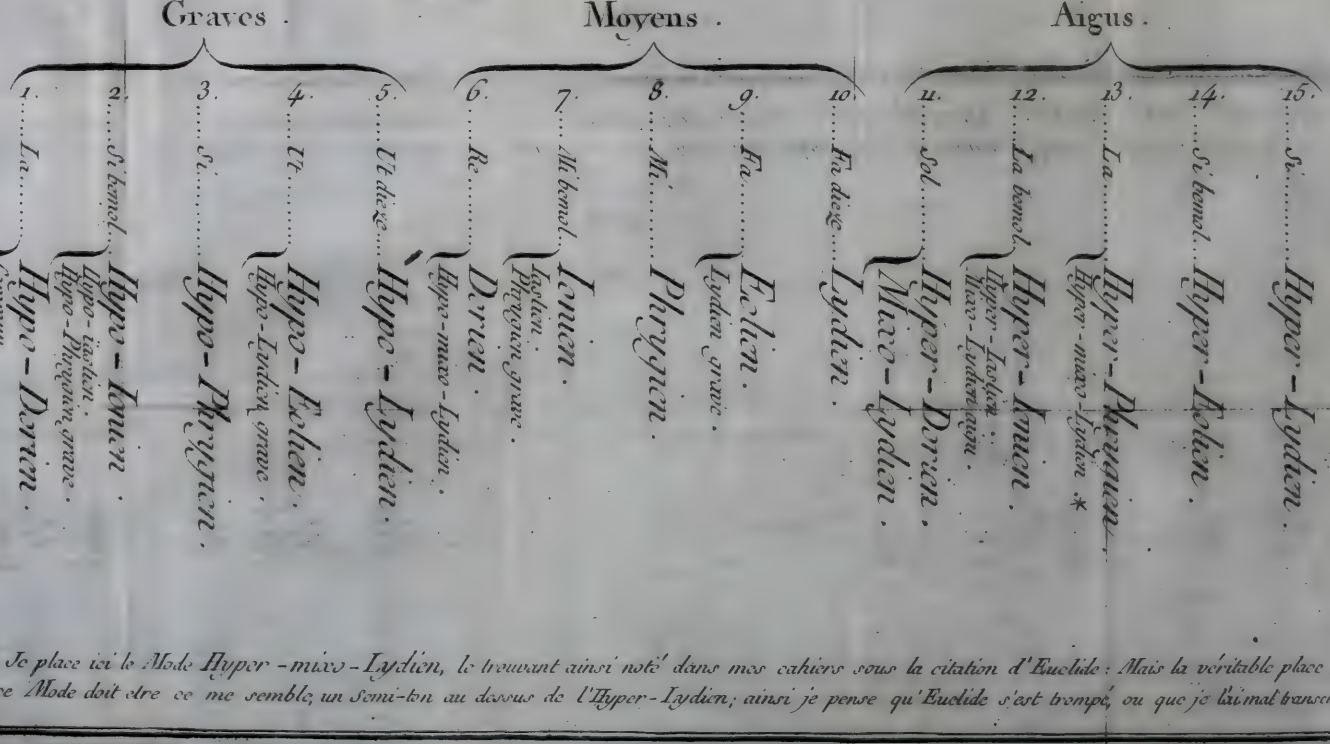
Dessus.

Basse.

Basse.

TABLE GÉNÉRALE
De tous les Modes de la Musique ancienne.

N. B. Comme les Auteurs ont donné divers noms à la plupart de ces Modes, les Noms moins usités ont été mis en plus petits caracteres.



* *Je place ici le Mode Hyper-mixo-Lydien, le trouvant ainsi noté dans mes cahiers sous la citation d'Euclide: Mais la véritable place de ce Mode doit être ce me semble, un Semi-ton au dessous de l'Hyper-Lydien; ainsi je pense qu'Euclide s'est trompé, ou que je l'ai mal transcrit*

NOUVEAUX CARACTERES DE MUSIQUE.

Fig. 1. L'Octave en montant

Fig. 2. *Exemple de Valeurs égales.* Idem, *en séparant les Tems par des Virgules &c*

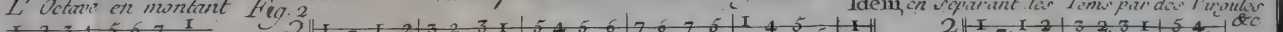


Fig. 3. *Exemple pour les Valeurs inégales, Points, Syncopes, et Silences.*

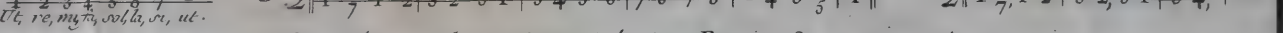
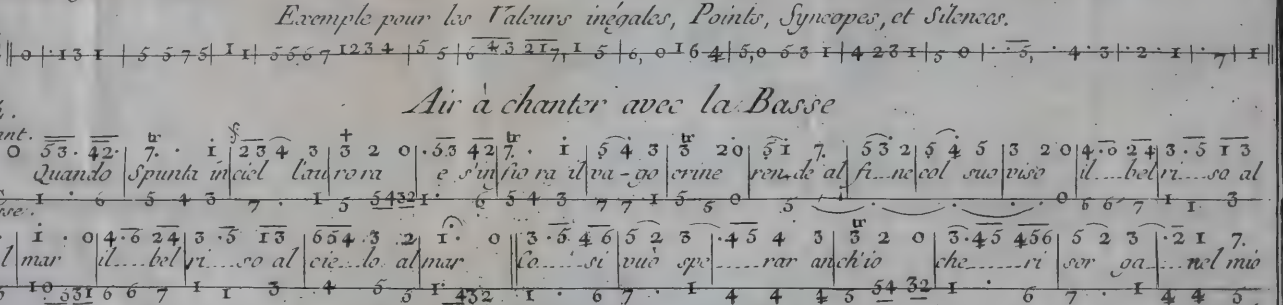


Fig. 4. *Air à chanter avec la Basse*



Notes de goût de la premiere espéce.

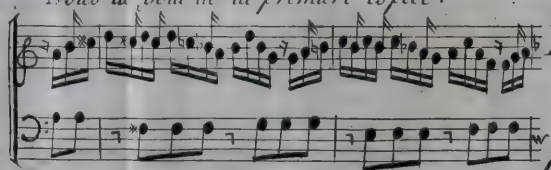


Fig. 5. *Notes de goût de la Seconde espéce.*

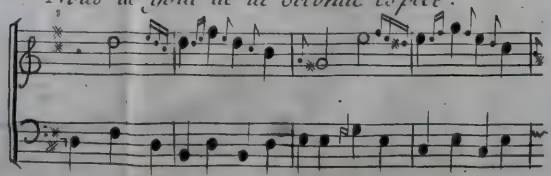
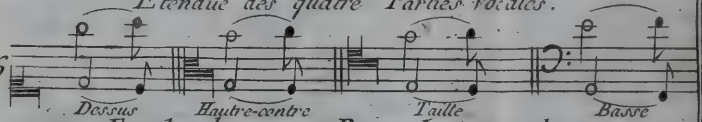
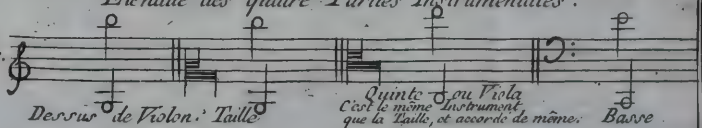


Fig. 6. *Etendue des quatre Parties Vocales.*



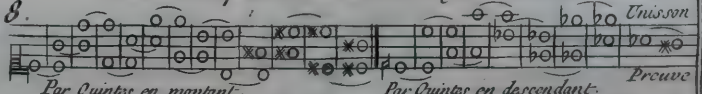
Etendue des quatre Parties Instrumentales.

Fig. 7.



Partition pour l'accord de l'Orgue et du Clavecin.

Fig. 8.



Distribution de l'Orchestre de l'Opera de Dresde,

Fig. 1. Dirigé par le S.r Hasse.

Renvois des Chiffres.

1. Clavecin du Maître de Chapelle.
2. Clavecin d'accompagnement.
3. Violoncelles.
4. Contre-basses.
5. Premiers Violons.
6. Seconds Violons, ayant le dos tourné vers le Theatre.
7. Hautbois, de même.
8. Flutes, de même.
a. Tailles, de même.
b. Bassons.
c. Cors de Chasse.
d. Une Tribune de Chaque côté pour les Timballes et Trompettes.

Hymne de S.t Jean

Telle qu'elle se chantoit anciennement, tirée du Manuscrit de Sens.

Fig. 2.

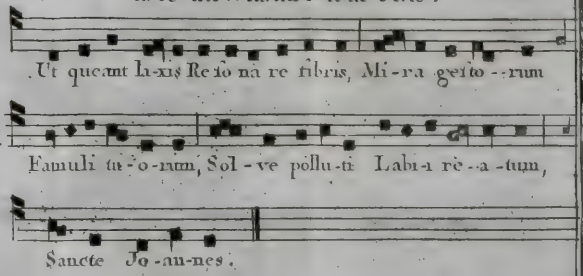


Fig. 4.

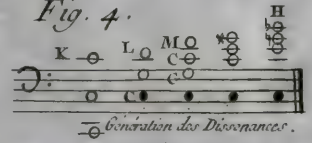


Fig. 5.

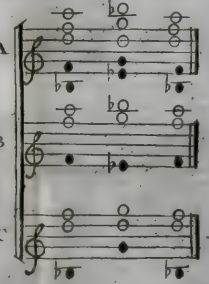


Table des sons Harmoniques

Sensibles et appréciables sur le Violoncelle.

Fig. 3.

La Corde à vide	Diton	L'unisson
La Tierce mineure		La Douzeneuvieme, ou la double Octave de la Quinte.
La Tierce majeure		La Dix-septieme, ou la double Octave de la même Tierce majeure.
La Quarte		La double Octave.
La Quinte		La Douzieme, ou l'Octave de la même Quinte.
La Sixte mineure		La triple Octave.
La Sixte majeure		La Dix-septieme majeure ou la double Octave de la Tierce.
L'Octave		L'Octave.

Système général des Dissonances.

Fig. 6.

Fig. 7.

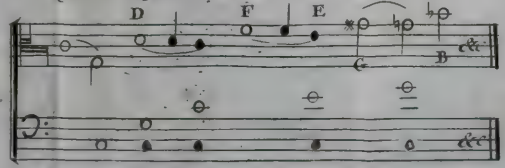
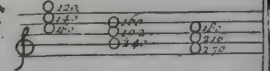


Fig. 8.



NOTES DE L'ANCIENNE MUSIQUE GRECQUE.

Fig. 1. Genre Diatonique, Mode Lydien.

N.B. La première note est pour la Musique vocale, la seconde pour l'instrumentale.

Noms Modernes.	Noms anciens.	Notes.		Explication.
La	Proslambanomené	ϟ	⊢	Iota impayfait, et Tau couché
Si	Hypaté hypaton	Γ	Γ	Gamma à rebours, et Gamma droit.
Ut	Parhypaté Hypaton	R	L	Beta impayfait, et Gamma renversé.
Re	Hypaton Diatonos	Φ	F	Phi, et Digamma.
Mi	Hypaté meson	C	C	Sigma, et Sigma.
Fa	Parhypaté meson	P	⊂	Rho, et Sigma couché.
Sol	Meson Diatonos	M	Ц	Mu, et Pi prolongé.
La	Mésé	I	⅄	Iota, et Lambda couché.
Si b.	Tritè Synnemenon	Θ	V	Theta, et Lambda renversé.
Si ♮.	Paramesé	Z	Ш	Zeta, et Pi couché.
* Ut	Synnemenon Diatonos	Γ	N	Gamma, et Nu.
+ Re	Netè Synnemenon	Ω	Z	Omega renversé et Zeta.
* Ut	Tritè Diezeugmenon	E	d	Eta, et Pi renversé et prolongé.
+ Re	Diezeugmenon Diatonos	comme la		Netè Synnemenon, qui est la même corde.
Mi	Netè Diezeugmenon	Φ	o	Phi couché, et Eta courant précipité.
Fa	Tritè hyperbolon	J.	ſ	Upsilon renversé, et Alpha tronqué à droite.
Sol	Hyperboleon Diatonos	M	Ц́	Mu, et Pi prolongé, surmonté d'un accent.
La	Netè hyperbolon	I	⅄́	Iota, et Lambda couché, surmonté d'un accent.

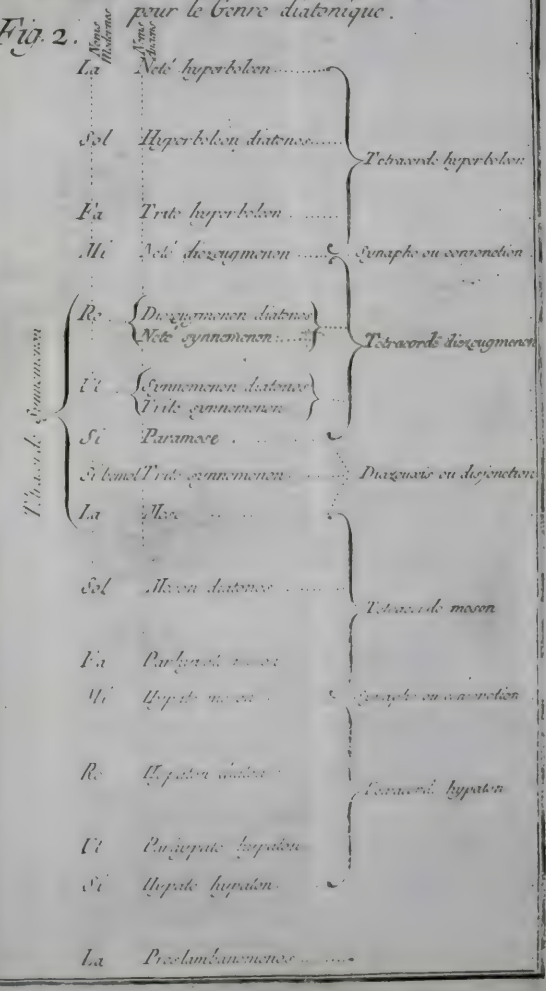
Remarques.

Quoique la corde Diatonos du Tétracorde Synnemenon et la 1re. de Tétracorde de Diezeugmenon aient des notes différentes, elles ne sont que la même corde, ou bien corde à l'unisson. Il en est de même des deux cordes Netè Synnemenon et Diezeugmenon Diatonos, mais ces deux cordes prennent-elle les mêmes notes. Il faut remarquer aussi que la Mèse et la Netè hyperbolon portent la même note pour le vocal, quoiqu'elles soient à l'octave l'une de l'autre, apparemment qu'on avait dans la pratique quelque autre moyen de les distinguer.

Les curieux qui voudront connoître les notes de tous les Genres et de tous les Modes, pourront consulter dans Wallis tous les Tables d'Alypius et de Bacchius.

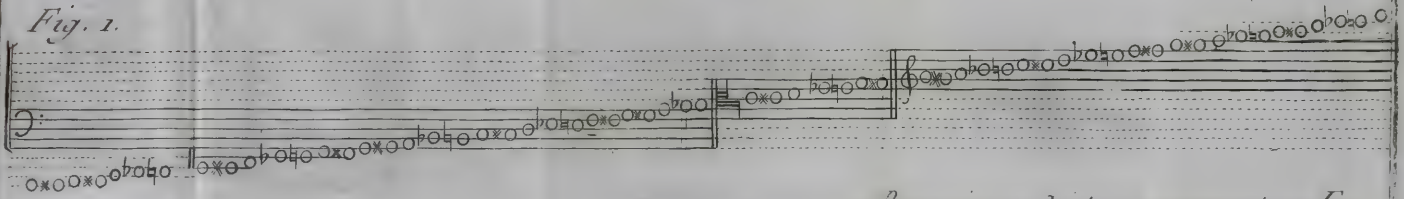
Diagramme général du Système des Grecs pour le Genre diatonique.

Fig. 2.



Échelle générale du Système moderne, sur le grand Clavier à ravallement.

Fig. 1.

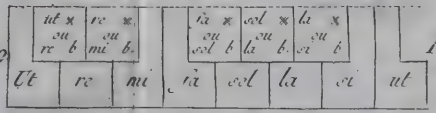


Progression par Quintes en commençant par Fa.

ut	de	re	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
2	2^5	2^2	2^6	2^3	1	2^4	2	2^5	2^2	2^6	2^3	1
n	n^8	n^3	n^{12}	n^5		n^7	n^2	n^9	n^4	n^{11}	n^6	12

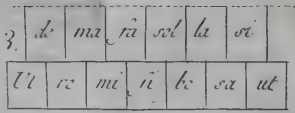
Arrangement du Clavier, Selon le Système établi.

Fig. 2.



Arrangement du Clavier, Selon le Système de M. de Boisgelou.

Fig. 3.



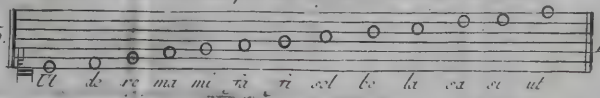
Progression par Quartes en commençant par Si.

ut	de	re	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
n^5	n^{10}	n^3	n^8	n	n^6	n^{11}	n^4	n^9	n^2	n^7	1	n^5
2^2	2^5	2	2^4		2^3	2^6	2^2	2^5	2	2^4		2^3

Fig. 4.

Portée de Musique à sept lignes contenant l'échelle chromatique de l'octave sans dièses ni bémols.

Fig. 5.



L'Échelle diatonique sur la même portée.

Fig. 6.

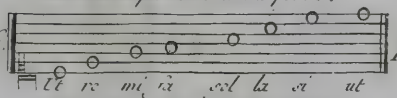
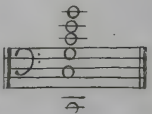


Fig. 7.



Consonance.

Fig. 8.

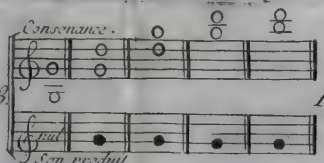


Fig. 9.

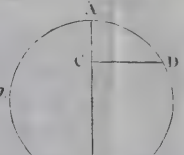


Fig. 10.

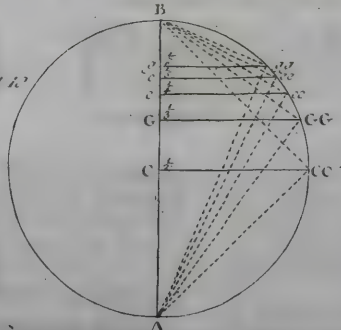


Fig. 11.

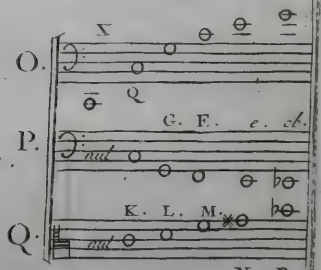


Fig. 12.

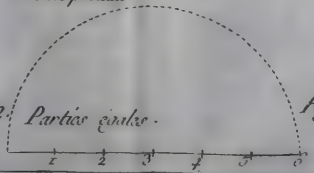
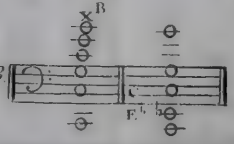


Fig. 13.



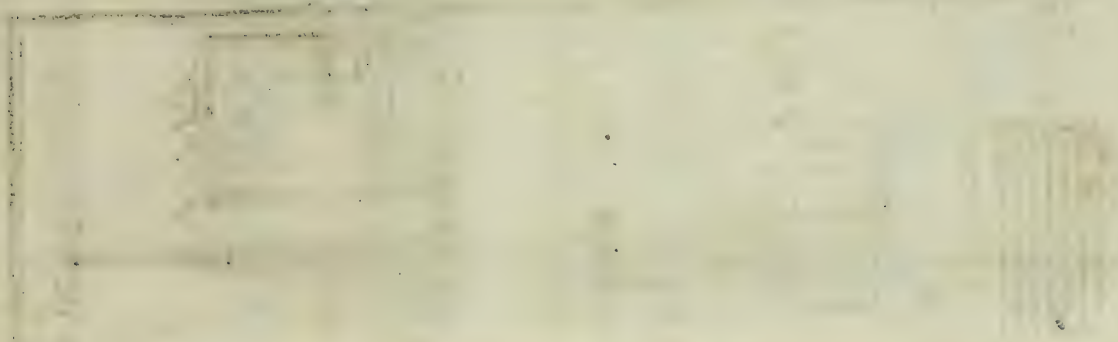


Fig. 1 *Echelle diatonique.*

Echelle des aliquottes.

Fig. 3 *Employ de la Quinte superflue.*

à la Francoise.

Fig. 5 *à l'Italienne renforcé.*

Fig. 2

Ton Majeur	Ton Majeur	Semi-ton Majeur	Ton Majeur	Ton Majeur	Ton Majeur	Semi-ton Majeur
E	F	A				
180.	160.	144.	136.	120.	108.	96.	90.

Fig. 4

Cadence harmonique. *Cad. arithmetique.* *Cad. Mixte.*

Basse fondamentale et réguliere de l'Echelle diatonique ascendante par la succession naturelle des trois cadences.

Fig. 7

Fig. 6

Basse fondamentale des harmonistes du 15e Siecle corrigée

Fig. 8

Echelle diatonique mesurée.

Fig. 9

x

z

Genre épaissi.

Fig. 12

Basse fondamentale qui retourne exactement sur elle-même au moyen de la septieme aliquote ajoûtée à l'Echelle diatonique.

Fig. 14

Tétracorde Chromatique.

Fig. 10.

Tétracorde Enharmonique.

Fig. 11

Fig. 14

1ere Echelle Chromatique tirée de M. Malcolm.

Fig. 1.

Majeur Moyen Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur

Ut, ut ♯, re, mi♭, mi, fa, fa ♯, sol, sol ♯, la, si♭, si, ut.

15/16 128/135 15/16 24/25 15/16 128/135 15/16 15/16 24/25 15/16 128/135 15/16

2e Echelle Chromatique tirée du même.

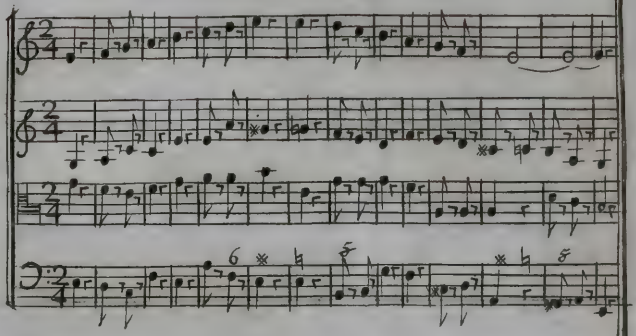
Fig. 2.

16/17 17/18 18/19 19/20 15/16 16/17 17/18 18/19 19/20 16/17 17/18 15/16

Ut, ut ♯, re, mi♭, mi, fa, fa ♯, sol, sol ♯, la, si♭, si, ut.

Gamme et Accompagnement du Mode mixte de M. Blainville.

Fig. 5.



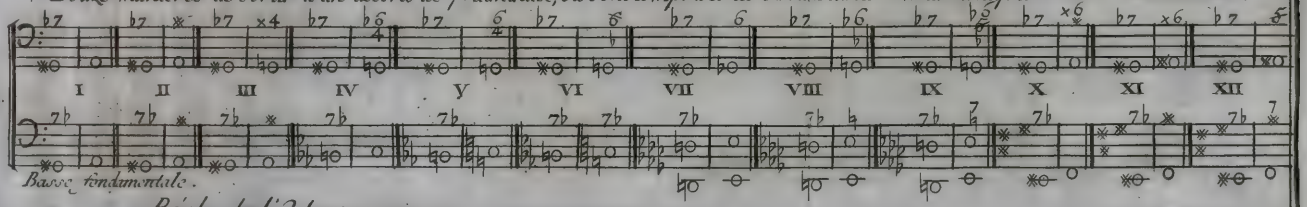
Echelle Enharmonique.

Ut, ut ♯, re♭, re, re ♯, mi♭, mi, mi ♯, fa, fa ♯, sol♭, sol, sol ♯, la♭, la, la ♯, si♭, si, si ♯, ut.

Fig. 3. 24/25 | 576/625 | 24/25 | 24/25 | 128/128 | 24/25 | 24/25 | 125/128 | 24/25 | 576/625 | 24/25 | 24/25 | 24/25 | 128/128 | 24/25 | 24/25 | 576/625 | 24/25 | 24/25 | 125/128 |

Douze manieres de sortir d'un accord de 7e diminuée, où sont comprises les 3 Transitions Enharmoniques et leurs combinaisons.

Fig. 4.

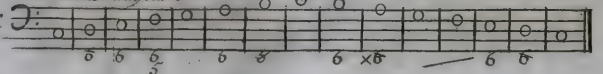


Basse fondamentale.

Regle de l'Octave.

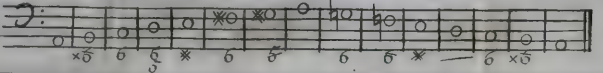
En Mode majeur.

Fig. 6.



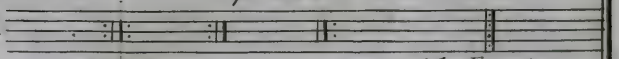
En Mode mineur.

Fig. 7.



Reprises.

Fig. 8.

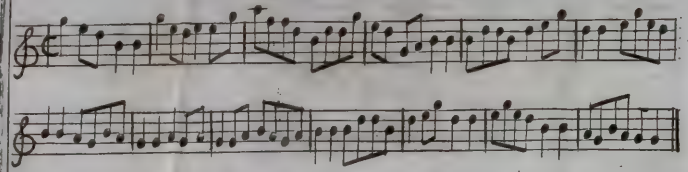


A l'Italienne. A la Françoise.

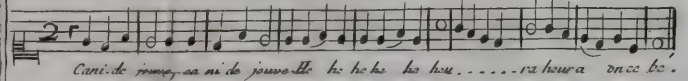
Maniere de reprendre.

Fig. 9.

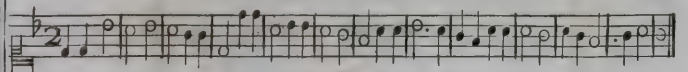
Air Chinois.



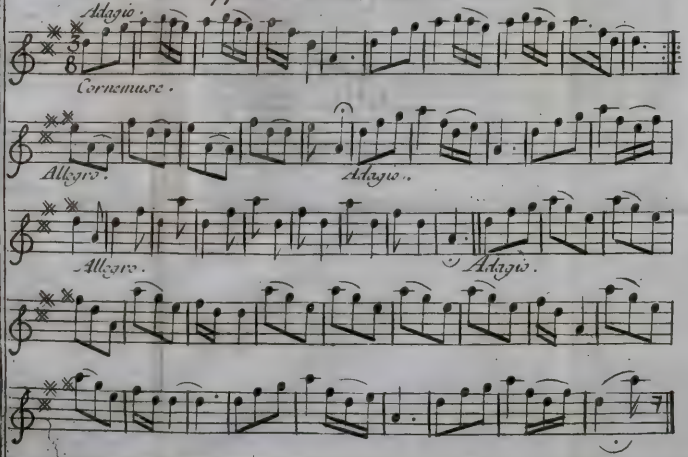
Chanson des Sauvages du Canada.



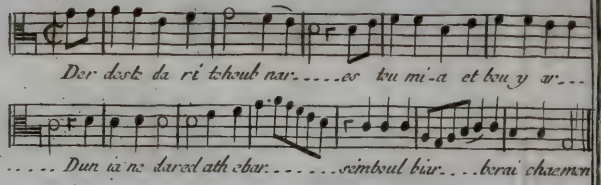
Danse Canadienne.



Air Suisse appellé le Rans des Vaches.



Chanson Persane.

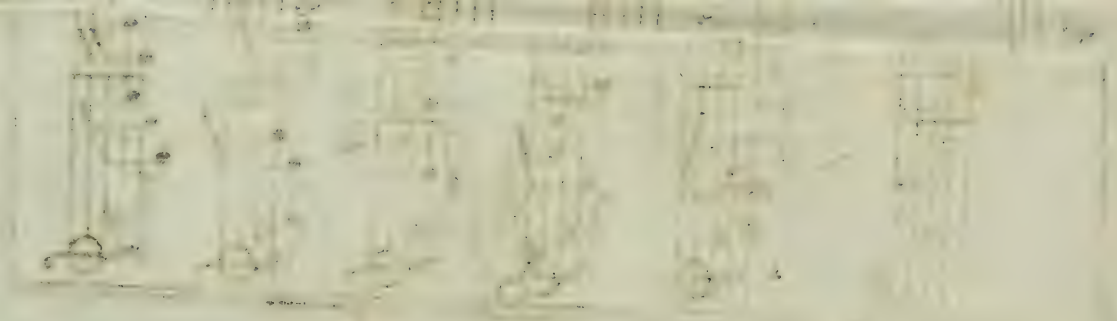


Traduction des paroles Persanes.

Votre teint est Vermeil comme la fleur de Grenade.
Votre parler un parfum dont je suis l'inséparable ami.
Le monde n'a rien de stable, tout y passe.
Refrain. Apportez des fleurs de senteur pour ranimer le cœur de mon Roi.

Table des Intervalles.

pour la formule des Clefs transposées.

Fig. 5.

Espèce de l'Intervalle	Mineur	Majeur	Mineur	Majeur	Mineur	Majeur	Mineur	Majeur	Mineur	Majeur	Mineur	Majeur
Nom de l'Intervalle	Second terme de comparaison	Second	Tierce	Tierce	Quarte	Quarte	Quinte	Sixte	Sixte	Septieme	Octave	
Notes qui le donnent	Ut, ré♭,	ré,	mi♭,	mi,	fa,	fa♯,	sol,	la♭,	la,	si♭,	si,	ut.